

دولة الامارات العربية المتحدة
وزارة الاعلام والثقافة
الادارة الثقافية

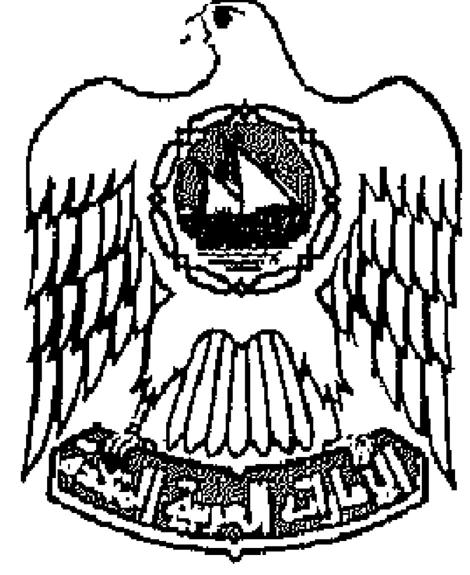
أبحاث ومناقشات

الندوة الفكرية

للدورة الثالثة لمهرجان المسرح للفرق الأهلية
لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية
أبوظبي ٥ - ١٥ أبريل ١٩٩٣



المهرجان
المسرحي
الثالث



دولة الامارات العربية المتحدة
وزارة الاعلام والثقافة
الادارة الثقافية

أبحاث ومناقشات

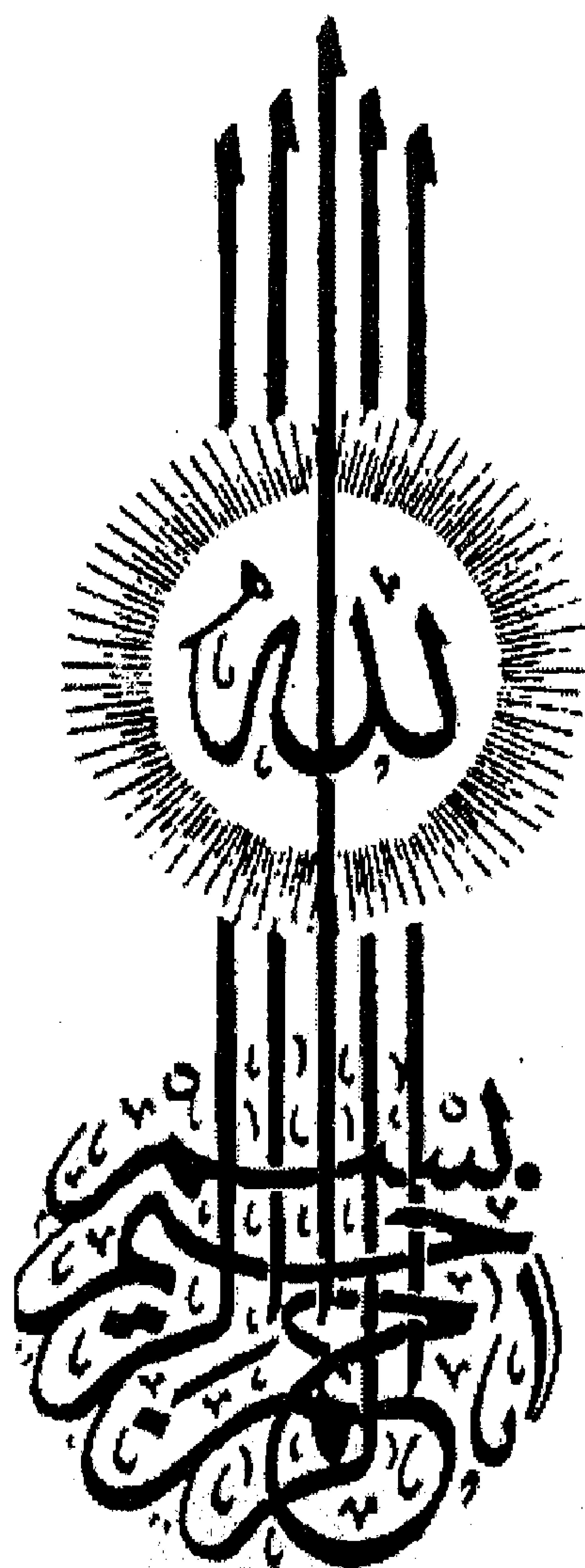
الندوة الفكرية

للدورة الثالثة لمهرجان المسرح للفرق الأهلية

لدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية

أبوظبي ٥ - ١٥ أبريل ١٩٩٣




الله
بسم الله الرحمن الرحيم



صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان

رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة



صاحب السمو الشيخ مكتوم بن راشد آل مكتوم

نائب رئيس الدولة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي

كلمة الإفتتاح

بسم الله الرحمن الرحيم

اصحاب المعالي ـ اصحاب السعادة
أيها السيدات والسادة
ضيوفنا الكرام
السلام عليكم ورحمة الله

وبعد

فانه يسعدني ان ارحب بكم في بلدكم ووطنكم دولة الإمارات العربية المتحدة، هذه الدولة الفتية الناهضة، التي تتلمس طريقها في مدارج الرقي والتقدم، متسلحة بالإيمان والعلم وعزيمة الرجال.

أهلاً بكم في بلدكم أبوظبي التي تفتح ذراعيها لكم حبا وكرامة، وهي تستقبل وجوهكم الطيبة وشخصياتكم المرموقة.

إننا في دولة الإمارات العربية المتحدة، ونحن نسير على الدروب المباركة التي اختطها صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس الدولة، بحكمته، وصائب رأيه، وبُعد نظره، لنقدر للمسرح دوره الفاعل المؤثر في نشر الوعي بين الجماهير، وتوجيهها، ودفعها إلى مواقع الفعل والتأثير والتوافق مع خطط التنمية، التي تهدف إلى تكوين الإنسان الذي يصنع الحضارة مفكراً ومنتجا ورائداً، بَدل ان يقبع مع الخوالف الذين لا يعلمون ولايعملون.

إن المسرح الذي يضطلع بهذا الدور الريادي العظيم، لهو، بلا شك، قمين بأن يحتفى به، وتنظم له المهرجانات والمسابقات.

وإن رجال الفن، الذين يحملون على كواهلهم، ويضعون نصب أعينهم هذه الرسالة الوطنية الانسانية السامية، لهم جديرون بكل اعزاز وتكريم، وحق لهم ان يكونوا في موقع القيادة والريادة، تتطلع اليهم عيون المحبين، وتحف بهم القلوب.

وحاشا للفن وأهله أن ينساقوا إلى عكس الغاية، وهم يعلمون موقعهم العظيم في النفوس، ويعلمون أن لهم الآثار المقتفاة ومواقع القدوة.

اصحاب المعالي

اصحاب السعادة

أيها السيدات والسادة.. ضيوفنا الكرام

قد تضيق الامكنة، وقد يضيق الزمان، ولكن القلوب المحبة تبقى مساحة رحبة لا تضيق، ونسغا سلسالا لا يغيض، يقيم فيه الاحبة لا يريمون حولا، وانتم مكانكم في قلوبنا.

فأهلا بكم وسهلا.

أيها السيدات والسادة، ضيوفنا الكرام.

قد يفرح القلب بلقاء الحبيب، وقد يأنس المحب بهمس الحبيب، وتعطر الجو انفاسه، فكيف بنا وقد حفتنا الاحبة، واحاطنا جمع الأخوة، وآنسنا الخلان؟

أيها الاخوات والأخوة

إن التقاءكم هنا لم يكن مصادفة عفوية، وانما هو نابع من موقف وفكرة ونظرة، فنحن هنا في منطقة الخليج العربي لم يغب عن بالنا في يوم من الايام ـ سواء أيام الشدة أو ايام الرخاء، اننا جزء لا يتجزأ من الامة العربية الواحدة، ولم يخطر في بالنا يوما، ان ثقافتنا وفنوننا وحضارتنا يمكن ان تكون أو تترعرع او تورق، دون ان تمتد جذورها وتتأود في تربة العروبة الخصبة، التي اينعت فيها حضارات ماضية وحاضرة، فاكتسبت منها مادة الاصالة، وجمال اللون وعزيمة الانتماء.

وها هو القول فعل، وهأنتم من منازل العروبة الدافئة بالمحبة تأتون، لتشاركونا هذا المهرجان الفني الخليجي الهوية، العربي الانتماء..

واخيرا:

فيا هذه البداية التي لانشتاق إلى نهايتها

يا هذه اللحظة المشرقة بوجوه الأحبة

يا هذه اللحظة المنتزعة من براثن المستحيل، يا من كنت كامنة وراء امواج المد والجزر، آه كم اشتاق الى القك الذين يعلمون.

يا هذه اللحظة العبقرية المتوهجة، هأنت تطرزين جبين الحقيقة وتخرجين من إطار الحلم، جميلة كبسمة الحبيب، رائقة مثل كميت تحت سلاف، ها نحن في غمارك نذوب فرحا ونشوة، ناسين دموع العرق، وبحة اللحاح.

يا هذه اللحظة الرمز، ها قد جاء وقت التجلي. والآن.. الآن فقط، تراك العيون كل العيون، بعد أن لم تكن تراك الا هذه العيون.

اتمنى لكم طيب الاقامة بيننا، والتوفيق فيما اجتمعتم اليه.

والسلام عليكم ورحمة الله.

البحث الأول

المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصيرية وحرية التعبير - الرقابة

للأستاذ الدكتور / سليمان الشطي

الدكتور سليمان الشطي

- من الكويت
- درس في مدارس الكويت
- تخرج من جامعة الكويت وحصل على الماجستير منها.
- حصل على الدكتوراه في الادب العربي من جامعة القاهرة.
- له مؤلفات عديدة، منها :

* الصوت الخافت مجموعة قصص
* رجال من الرف العالي مجموعة قصص
* الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ
* رسالة الى من يهمه أمر هذه الأمه
* وله عدة دراسات في المسرح والقصة والنقد الأدبي

- عضو في رابطة الكتاب في الخليج العربي.
- عضو في مسرح الخليج العربي.
- عضو اللجنة العليا للمسرح في الكويت.
- يشغل الأن منصب استاذ مساعد للنقد الأدبي في كلية الآداب بجامعة الكويت.

الحرية أولاً :

ونحن نحرك اعيننا على أساسيات موضوع المسرح والقضايا المصيرية ستطفو على سطح المناقشة اربع مفردات متجاورة وأساسية هي : المسرح ـ القضايا المصيرية ـ حرية التعبير ـ الرقابة. إن ثمة تلازما وتتابعا بين هذه العناصر الأربعة، كل واحد منها يؤدي ضرورة الى الثاني ايجابيا إذا نظرنا من جهة، وسلبا اذا نظرنا من جهة أخرى، فنحن إذا قلنا المسرح فنعني بداهة معنى محددا يشير الى فن ذي نوعية خاصة، مختلفا في طبيعته عن غيره من الفنون، فهو ذو صفة جماعية من حيث الإبداع والتلقي، وإذا اشتركت معه فنون اخرى في كونها تعتمد على العمل الجماعي في الإبداع، فليس ضرورة ان تكون هناك صفة جماعية لازمة عند التلقي، فلا يلتقي الجمهور في ساحة واحدة ولحظة زمنية محددة للقيام بتلقي الرسالة الفنية المرسلة. وحتى لو اشتركت بعض الفنون بهذا، فإن المسرح بالذات فيه سمة الحضور البشري الواجب توفره. وهذا الحضور التام الكامل بين الفنانين، اي المجموع المنتج لفن ما، مع المجموع الاخر المتمثل بجمهور حي يتلقى الابداع، ينقلنا الى ما هو مشترك بين هذين المجموعين، وهنا تأتي الحلقة الثانية والمتمثلة في ان ما يجمع هؤلاء هو امر ذو خطر واهمية، ادركه ارسطو عندما عرف المأساة بتعريفه المشهور، ونذهب نحن بلغتنا المعاصرة الى القول بانها قضايا مصيرية.

ولأن صفة العموم والشيوع والعلنية والتجمع مقومات اساسية لفن المسرح. فان هذا استدعى ان تكون متطلباته واضحة والمخاطر التي يتعرض لها واضحة ايضا. فهو حين تتاح له فرصة الانطلاق تتبلور ابداعاته، كما انه لارتباطه بالقضايا المصيرية، يعني ضرورة ان

يمس الجوانب الخطرة الملمس، فاصبح هو الأكثر من غيره تعرضا لضغوط لا حصر لها.

إذن التلاقي بين الأول، اي المسرح، والموضوع الثاني: القضايا المصيرية تلاق مفروض لا فكاك منه، والا لفقد المسرح احدى خواصه الاساسية، لذا فليس غريبا ان يكون هو الاكثر تعرضا للضغط والانتهاك والمراقبة، وعادة تسعى الجهات المتنفذة لمحاصرة أثره بالسيطرة عليه أو بوضع اسيجة من القوانين المنظمة له، إضافة إلى الرقابة النشطة والدؤوبة.

ولعل هذه النقطة تصلنا بالنقطة التالية او العنصر الثالث المتصل بالحرية: حرية التعبير والتي لا خصم لها الا العنصر الرابع، اي الرقابة بأنواعها المختلفة. فنحن نقف بين حالتين اولاهما حالة المسرح الايجابية حين يقرن بالقضايا المصيرية فيفيد ازدهاره ان حرية التعبير متوفرة، فالرقابة مرفوعة أو غير مانعة للحرية العامة.

أما الحالة الثانية : السلبية، فهي تلك التي توحي بهيمنة الرقابة وصولا إلى الحد من حرية التعبير، وهذه تمس عادة، أو تحد وتضيق مجال تناول القضايا المصيرية وهنا يفقد المسرح ايجابيته المطلوبة. وهكذا يتشكل الخطان: إذا اضيئت نقطة الحرية على خشبة المسرح خفتت هيمنة الرقابة، واذا انعكس الامر وكان مركز التحكم في يد الرقابة توارت رسالة المسرح.

الحرية، إذن، هي مطلب أساسي، وتوفير المناخ المناسب لها شرط جوهري من شروط إزدهار ونضج الحركة المسرحية، وأوضح .وأول مطلب لهذه الحرية يتبدى لنا في أبسط صورة، هي ان يتحرر المبدع

من رقابة السلطة المباشرة التي تحول دون حقه في المساحة التي يحتاجها للتعبير عن فكره أو تصوراته. ولعل هذا الجانب، ولأنه متصل بجهة ضغط عامة ومنتشرة وواضحة، اتخذ وضع المهيمن على أي مناقشة تتحدث عن الحرية ومن ثم الرقابة المفروضة عليها. ولكن من المستحسن ان لا نقع تحت أسر هذه النظرة الاحادية التي تحجب مناطق اخرى لا تقل اهمية، بل انها اخطبوط كبير يحاصر انسيابية الفنان، لهذا وجب التخلص وتجاوز اذرعه، فثمة عوامل اخرى تعمل على تحجيم مساحة الحرية. وخاصة في الفنون الجماعية وهي ذات سطوة لا يمكن لاحد ان يتحداها، وقد يجد حرجا داخليا إذا تعرض لها، لأنها تمثل قيما اخرى سائدة، أو مؤسسات اجتماعية ذات سيطرة او جذب جماهيري، وقد توجد مرتكزات فكرية تهيمن على الفنان نفسه، أو حتى سيطرة المؤسسة المسرحية. تتدخل كل هذه لتحد من هذه الحرية المفترضة.

الفكر رقيبا :

قد يكون من المخالف للعادة أن نذكر بان سطوة الحد من الحرية خارج اطار السلطة السياسية والادارية المتحكمة قد تكون أكثر قسوة في بعض الاحيان، وهذا امر مثير للحزن والتأمل في الوقت نفسه، فنحن نجد رجال فكر وفنانين عظماء لا يشك احد باخلاصهم وحرصهم على الإنسانية وشفقتهم عليها وحبهم للخير لها، هذا الحب للخير والحقيقة دفعهم اجتهادهم وتجاربهم إلى أن يحيطوا الفن بطوق من القيود وطرق للحجر على الحرية الرحبة. انه من باب استعادة

مدارسة المعلومات المشهورة المنتشرة والمتداولة بيننا، نتذكر - على سبيل المثال لا الحصر - اسمين من اعظم الاسماء زجا بنفسيهما، بل وسخرا قسطا من فكريهما لوضع القيود والحدود المراقبة، فافلاطون رأيه مدون معروف، وعندما نستعيد بعض أطرافه سنجد كيف انه سلط سيف النظرة الواحدة على المفهوم الاخلاقي في الفن، وذلك حين رأى ان الاخلاق لن تقوم الا باخضاع كل جوانب الفن لحدود عقلية تحافظ على الروح وصحة السلوك الانساني، ومن ثم وجب التدخل، فاعطى لحكمائه سلطة الاشراف والهيمنة التي كانت بيد السياسيين. لقد كان حكمه قاسيا وبيانه لا يختلف عن اي بيان سلطوي، فهو قد تدخل باسم الاخلاق ومصالح الدولة التي ينشدها. اننا عندما نتذكر عبارته المشهورة التي يقدم فيها برنامجه المنظم للفن والذي ينص فيه على ان الفنان الذي يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعي سيتم اخباره بانه لا يسمح له بالوجود في هذه الدولة، فالقانون يحظر وجود امثاله، وانه سيرحل الى دولة اخرى، ان هذه العبارة، رغم الاكليل الافلاطونى الذي سيزين به رأس الفنانين المبعدين، تذكرنا بحالات الابعاد التي يتعرض لها الفنانون في العصر الحديث سواء تم توصيلهم مخفورين إلى المطار أو طلب منهم المغادرة خلال ساعات أو أيام، فالمبررات والحكم واحد وان جاءا على لسان اكثر الفلاسفة شاعرية وصاحب أجمل المحاورات وارشقها. لقد استند في رأيه الى حجة تربوية متعلقة بالنشء، فهو لا يريد لهم ان يتعرضوا لمؤثرات هوميروس واهزيود وامثالهما الذين يصورون سلوك الشر عند الهة العصر القديم وابطاله، ويخلقون الاكاذيب ويقدمون الناس وهم يفعلون اشياء غير سارة، فالقضاة يتسلمون الرشاوي والعالم الاخر

كئيب معتم وهذا يحد من البطولة والفداء، الخ وهذا تأثير مفسد، ومن ثم كان تساؤله الانكاري، يقول: هل نـدع اطفـالنـا يعيرون اسماعهم لأية اقصوصة يرويها اي شخص، وتتلقى اذهانهم آراء هي في الغالب مضادة تماما لما نريدهم ان يكونوا عليه حين يشبـون؟ لـذا وجب ان توجد بعض الضوابط، وهو لا يرى لمفسدي الطبع وهـادمي سعـادة المجتمع اية حرية، اننا عندما نستعرض هذه الافكار التي مفادهـا ان الحرية الفنية ستمنح فقط لأولئك الذين تـرضى عنهم الـدولـة فقط، وسوف لا تتاح الحرية لمن تتفق اغانيه مع حكم القوانين مهما كـانت جودتها، انما نحس ان الذي صاغها رقيب قابع في كهوف المخـابـرات لا فيلسوف ملأ دنيا الفلسفة حبا وجمالا.

ويمتد سلب افلاطون لحرية الفنان ابتداء من مرحلـة التشكيـل والخلق، حينما يدلل على ان الفنان مسلوب الحرية والارادة. يأتيه الفن عن طريق الالهام لا التفكير العقلي المنظم، فنشاطه ضرب من الجنون، وصولا الى غايـاتهم المشكـوك فيهـا، فهم لا يهتمـون الا بـاجتـذاب الجمهور، ومن ثم فإن اعمالهم ينبغي الا تنتشر بين الجمهور الا بعد ان يقرها المسؤولون في المجتمع! وقـد تم الحجـر كـذلك على حـريـة الفنان في محاولته للتجـريب والبحث عن قـوالب واسـاليب جـديـدة، اكتفاء بالقوالب الفنية التي سبق وان اتضحت فائدتها الاخلاقية. (لقد كمم افلاطون افـواه الفنـانين وفـرض قيـود ا قـاسيـة على التـذوق الجمالي. وهو قد سلبنـا اعـز قيمنـا، بـاسم «الاخـلاق» و«مصـالـح الدولة»، وهو تعبير مشؤوم على اذن الانسان الحديث)(١).

إن خطورة رأى افلاطون بـالنسبـة لمـوضـوعنـا تـأتي من أن افلاطون وجه شوكاته الجارحة بالدرجة الاولى الى الفنـون الـدراميـة

حينما اشار صراحة الى ان فناني الدراما والملحمة، باثـارتهما لحـالات الضعف واثارتهما للمشاعر، تضعف المقـدرة على تحمـل الالام ويقـل نفوذ العقل ويزداد نفوذ العاطفة(٢).

وهكذا تكتمل امامنا شروط أشهر واذكى رقيب في التاريخ، وهو رقيب تركت اراؤه اثـرا كبيرا فـانهـالت القيـود من خـارج الفن ومن داخله تحاول ان توفق بين النظرتين : حرية الانطلاق وقيود المصلحة المفترضة عند من يتبناها. لذا وجدنا الكلاسيكيين يهربون من مواجهة سطوة النظرة الخلقية باضفاء صفـة الاخـلاق على الفن، فهـو ممتـع ومفيد، وهو احيانا مـا ينبغي ان يكـون حسب قـوانين الاخـلاق(٣). وهذا التـوقي والحـذر والخضـوع للقيـود المضروبـة ادخلت الى الفن المسرحي مفهوم العدالة في داخل الفن، حيث ينتصر الخير غالباً، وكان هذا تسويغاً كافيـا كي يغض الطـرف عن كثير ممـا لا يـرضى عنـه اصحاب النظرة المقيدة للحرية.

ليس هـذا تـاريخا قـديما فقط، كما انـه ليس مصـدره انـاس يعيشـون خـارج اطـار الفن والادب، فنحن عنـدمـا نغض الطـرف متجاهلين الفيلسوف المتنكر لشاعريته، فإن صدمـة اكبر ستـواجهنـا عندما يواجهنا رأي مشابه يحمله فنان ينتمي إلى عصرنا الحديث، بـل ان مجده تشكل من ابداعه الروائي والمسرحي، فتولستوى، هذا المبـدع المتمين، حينما تحول من مبدع متميـز إلى مصلـح، جـاءت ردة فعلـه قوية ورافضة للفن إلا القليل منـه، فقـد رأى فيـه محطما لـلإنسـان العادي. ومن ثم فإنه يرى أن البشرية تقدم تضحيـات في سبيـل فن وهمي هدفه التلذذ فقط. ويشن حملـة على مـا يسمى بـالفن الـراقي الذي تجهله الاكثرية من الشعوب. وركز على ان الفن الحـديث ينقـل

الينا النزوات الجنسية ويشيع فينا الملل. وان كل الـروايـات والـملاحم والاشعار، من بوكاشيو وحتى مارسيل بريفو تنقل احـاسيس الحب الجنسي بكل اشكاله. وان المسرحية لا تعد مسرحية إذا لم تظهـر تحت أي مبرر امرأة عارية الصدر أو الساقين (لا أدري مـاذا سيقـول لـو رأى نتائج الفن السابع الباهرة في هذا الميدان).

ويشير تولستوي الى معانـاتـه حين شـاهـد عـرضـا لمسرحيـة هاملت، حيث يقـول: كنت اعـاني من محتـوي المسرحيـة ذاتـه، ومن تصور الالام التي تنتجها الاعمال المزيفـة تحت اسم الفن، ويؤكـد ان الفنانين هجروا الفن الديني الرفيع واختاروا بـدلا منـه اكثـر الفنـون وضاعة ومضرة.

ويقول عن اوبرا «ريجفريد» لفاجنر بـانك تـرى وتسمـع فيهـا صوت الألماني (ضيق الافق الواثق بنفسـه وصـاحب الـذوق والنبرة الرديئين والذي لديه اكثر المفاهيم رياء وكذبـا حـول الشعـر، والـذي يحاول باكثر الأساليب فظاظة وبدائية ان ينقل إلينا تصوراته الباطلة حول الشعر)(٤).

والخط، بعد ذلك، متصل عنـد عـدد ليس بـالقليـل من المهتمين بالفن وتقنينه، أو السيطرة عليه من وجهة نظر فكرية.

إذا كان هذا يحدث عند الذين قد رسـخ الفن المسرحي عنـدهم، وتأصلت قواعده واصبح جزءاً من عقيـدتهم الفنيـة، بـل وسيلـة من وسائلهم الدينية والاصلاحية، فماذا نقول نحن الذين تلقينا هـذا الفن وقد جاء مع رماح نتوقاها، وثقافة نتخوف منها، وتقاليد مخالفة لنا؟ لا شك ان ورطتنا كبيرة وجهادنا لاقرار جانب الحق في هذا النشـاط، يتطلب. ولا يزال، مجهودا شاقا لمواجهة عقبات كان اقلهـا، تـاريخيـا،

توفير الحد الاول او الرغبة الاولى بقبوله والاعتراف به.

مصادرة حق الوجود أو رفض فكرة المسرح :

إن أول عناصر المصادرة في مجتمعاتنا تكونت مع حركة الرفض المعارضة والمحاربة لفكرة المسرح من حيث كونه نشاطا، فمحاربة المسرح من حيث كونه فكرة هو حد من الحرية في أول درجاتها المتصلة بحق الوجود، لقد وصم هذا الفن، ابتداء، بالفساد، فنظرة التشكك اليه متصلة بوجوده، لذا فليس عجبا ان نجد ان الاحباط وصل إلى درجة أن هناك من يقبل على هذا الفن مع إداركه ان فرصة استوائه أو وجوده غير ممكنة، فمثلا يكتب حسين عبدالله سراج عددا من المسرحيات، رغم علمه ان تجسيدها على المسرح أمر مستبعد، وقد اكتفى بان تكون أدبا يقرأ لا فنا يقدم، ونموذجا للكتاب والمؤلفين ولإرساء (فكرة) الدراما(٥) وهذا يعني ان مجرد خلق شكل خارجي واقامة جسر اولي من التفهم لفن المسرح، وليس تقديمه، هو هدف عزيز يسعى اليه ويكتفى به.

ولعل هذا الذي نذهب اليه يبدو واضحا عند د. عصام خوفير الذي يصرح بانه حين كتب مسرحياته كان يأمل ان يجعل من الشكل المسرحي فنا مقبولا للقراءة، فقد كانت الكتب التي تقرأ هي الدواوين والقصص وبعض الروايات، ولهذا اراد هو ان يجعل من المسرح فنا ادبيا (لاحظ كلمة أدبيا) ككل الاجناس الادبية الاخرى في الأدب السعودي(٦).

والدلالة واضحة من انه قانع بان يكون المسرح فنا مقروءا لينال

القبول. وينضم إلى أقرانه ليصبح فنا أدبيا.

لذا نلاحظ ان الدعوة إلى المسرح كانت تحاط دائما بمقدمات اخلاقية، او توضع له أهداف مقبولة، كي تكون مسوغا لدخول مثل هذا الفن الى منطقة الرضا والقبول، ونجد مثل هذا في بعض المقالات التي كتبها الرجيب في مراحل اولى من نشأة المسرح في الكويت في الاربعينات، ونلمسها كذلك في تمهيدات زكي طليمات التي قدمها في صورة محاضرات، وقد نبه الى ان ثمة عداء قد ينشب بين المسرح واطراف ترفض قبوله او تعاديه، وقد حصرها في اربع جهات: البيئة الدينية التي ترى في هذا الفن بدعة، والعرف السياسي القائم عليه نظام الحكم الذي يجد فيه مادة خطرة، والعرف الادبي الذي يرى فيه عنصرا معطلا لإحياء اللغة العربية، والعرف الاجتماعي الذي يرى أن المسرح يقول كلاما صريحا أكثر مما يجب(٧).

وهذه المخاوف لها ما يبررها، فقد عايشنا طرفا منها عندما تعرض المسرح انذاك لهجوم كاسح من على منابر المساجد، وقد وضح صدى هذا في مقالات واحاديث طليمات نفسه حيث اشار الى بعض الجمعيات الدينية التي تصدت له، وقد تفجر جدل عنيف حول هذا الموضوع(٨).

لذا وجدنا ان اي تمهيد للمسّرح او دعوة له او شروع في عمل ما يخص هذا القطاع، ترافقه، عادة، مبررات اخلاقية ودينية، فعندما تقدم مدرسة من البحرين عملا فنيا تاريخيا، يكون التعليق على الرواية بأنها رواية عربية وغايتها «اظهار شهامة العرب وتمسكهم الشديد بالمحافظة على اخلاقهم وعاداتهم وحماية اعراضهم وانسابهم»، او

يكون التعليق بانها تشتمل على اخلاق وتغرس في النفوس حب الخير والاندفاع في تحقيقه، وتوصف مسرحية اخرى بانها رواية ترسم لنا الاخلاق والوفاء العائلي والتضحية النزيهة في سبيل الشرف(٩).

ويركز الاستاذ عبدالرحمن المعاودة في تقديمه لمسرحيته التاريخية على ابراز انها مستمدة من التاريخ الاسلامي المجيد، وان فيها صراعا بين الحق والباطل وبين الايمان والشرك(١٠).

وبداهة انه من باب أولى ان تركز على مثل هذه الاهداف وتبرزها الخطة العامة للتربية المسرحية في المملكة العربية السعودية، فمع الاهداف التربوية هناك مبادىء الدين الصحيح والقيم الدينية والاجتماعية المرتبطة باصالة التقاليد «وحتى تتوفر الحماية من التيارات المستوردة»(١١).

إن هذه القيم ليست بعيدة عن الفن المسرحي حتما، فهو احد الوسائل الأساسية في تأكيدها واقرارها، واي عاقل حريص على سلامة البنية الاجتماعية حريص عليها، فنحن لا نسوقها لانها دعاوى سلبية، ولكن لان التأكيد عليها وابرازها، والالحاح عليها انما يحمل في طياته شعورا بالضعف، او كأن مثل هذه القضايا ليست من صلب هذا العمل الفني الجماهيري. وهي في الوقت نفسه تساق للرد على دعوات مناهضة تضع الفن المسرحي في زاوية الاتهام، فمثل هذه الأقوال إما انها ملاطفة ومجاملة لها او رد عليها.

إن زاوية الشك هذه، والتي وضع فيها الفن المسرحي، تمثل كابحا خطيرا يحد من حرية انطلاق الفنان، وكانت محاولة الخروج عليها أو تخطيها تمثلت بالالتفاف على هذا باللجوء الى سرد التبريرات

أو تقديم الأعمال التي تصور التاريخ تصويراً ذا طبيعة متميزة تحفها هالات التقديس، او الدخول إلى الأعمال الفنية دخولا وعظياً مباشرا، ونظرة مستعرضة لبدايات المسرح العربي ومراحل نشأته التي استطاعت النفاذ من المحاصرة، سنجد انها قد جاءت بالشفيع التاريخي المقبول أو الأخلاقي، فهي مسرحيات عن حوادث تاريخية مجيدة، أو عن شخصيات موقرة، أو حكايات عن المروءة والكرم والشجاعة، وكأنما دروس الوعظ المباشر انتقلت من السرد الى التشخيص، وحتى هذا لم يكن مقبولا في بعض الاحيان، فمثلا في الوقت الذي نسمع ونتناقل فيه، يوميا، قصة عمر بن الخطاب المشهورة مع الرجل الذي عقب على قوله: إذا رأيتم اعوجاجا فقوموه، فعلق الرجل لو رأينا فيك اعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا. وكذلك قول رجل اخر لم تعجبه مقولة لعمر، فقال له اتق الله، ولما زجره احد الحاضرين قال عمر كلمته المشهورة: ويحك دعه يقلها لا خير فيكم ان لم تقولوها ولا خير فينا اذا لم نقبلها.

إن هاتين الواقعتين اللتين ترددهما مجالس الوعظ كانتا محل جدل، هل يسمح بتمثيلهما ام تحذفان خشية من سوء الفهم؟ وقد حسم الامير الخلاف بالابقاء عليهما(١٢).

إن هذا التخوف ليس مرده المقولتان، ولكن طبيعة التشخيص والخوف ومن التأثير القوى الذي يتركه المسرح في النفوس، وهذا لا ينفي ان فكرة المسرح ذاتها كانت تعاني دائما من مثل هذه الوقفات.

إذن ليس بمستغرب ان يتحرج ويتردد الاستاذ زكي طليمات حين الاستعداد لعرض مسرحية (صقر قريش) في شهر رمضان، مع

انها مسرحية تاريخية اسلامية الاطار، اخلاقية المنـزع، وكـان السبب هو الخوف من اوكار المتزمتين والـرجعيين. وحتى لا تهاجم الفـرقـة وتتهم بانها لم توقر شهر الصوم التوقير كله(١٣).

إن هذه النصوص تنطق، ولا توحي فقط، بـالفكـرة الأسـاسيـة التي نشير اليها، وهي ان المصادرة الاولى للحرية في المسرح متضمنـة في هذا الموقف الممتلىء ريبة وشكا وإصرارا على اخراج هذا الفن المتميز من دائرة الفن الجاد والجدير بالاحترام.

وإذا كان تأجيل العرض حادثـة يمكن قبـولها، أو ان نتـائجهـا محدودة، فإن التحرج، أو وضع النشاط المسرحي في زاوية الإتهام، قد حال دون بدء النشاط المسرحي في المملكة العربية السعـوديـة، حينما حاول الشيخ احمد السباعي ان يقوم بمحاولة لتقديم عرض مسرحي سنة ١٩٦٠، فهذه المحاولة قوبلت بالاستحسان، ومع ذلك تم اغـلاق دار العـرض، رغم ان السلطـات الـرسميـة كـانت مقتنعـة، الا ان (الآخرين!) لم يقتنعوا. ولان العمل المسرحي مناط بقبـول النـاس لـه فقد أجهضت هذه المحاولة حتى ولو كانت تحت مسمى (دار قـريش للتمثيل الاسلامي)، وقد تحول المكان الى مستودع(١٤).

وللتذكير نقول ان قاعات العرض الثلاث الاولى التي تم انشاؤها في اوائل الستينات في الكويت بقيت اثنتان منها معطلتين سنوات طويلة بحجة انهما قريبتان من المسجد، وقـد تـوالت عـرائض كثيرة تطـالب بايقاف العروض المسرحية، وقد نجحت أكثرها وبقيت قـاعـة كيفـان وحيدة لزمن ليس بالقصير.

ومع ذلك كان في تلك المحاولات التي حاولت ان تـوجـد للمسرح

موضع قدم نقلة نوعية هامة ومفيدة.

إذن، فنحن لا تحدنا فقط، القيود الرسمية، وما شابهها، فالحد من الحرية والخوف منها او مراقبتها تجاوزت هذا الحد الاولي، فثمة افكار مؤثرة تحدد اطار الحرية وتدعو إلى وضع عين مراقبة للمبدع تتابع خطواته، ولا نريد التطرف فنقول تحصيها، وهي افكار محملة بإرث اجتماعي يزداد طوقه ضيقا واحكاما كلما سعى او اقترب الفن من الجماهيرية، والمسرح، لأنه اكثر الفنون جماهيرية، فهو، تبعا لهذا اكثرها تعرضا للعين المراقبة ولتحديد المجال. ومن هنا تتضخم بل تتعملق الرقابة وتحيط به من كل جانب.

هناك مجموعة من الرقابات التي تحاصر الحرية، لذا فمن الحصافة الانتباه الى كل الرقابات الاخرى أو غابات الرقابات المتربصة بالفن تحاصر المبدع من كل جانب، والتي تكون الرقابة الرسمية تعمل لصالح او خاضعة لفئات او اتجاهات معينة، فالضغط الشعبي او الفكري أو الفئوي على السلطة، قد يدفعها، منعا للحرج او الازعاج، الى مصادرة او منع الفنان، في سبيل ارضاء هذه الشرائح ذات النفوذ او التأثير، ولعل خطورة هذه العناصر الضاغطة في مجتمعاتنا الخليجية انها بارزة مسيطرة لا ينافسها احد، وهي تستند الى التمسك بكل الارث القديم وتعتمد على مرجعيات ذات صبغة او تأثير شعبي تمكنها من الحد من مساحة الحرية المتاحة للفن، وما اكثر الاجتهادات التي منعت او صادرت لصالح هذه الفئات او المرجعيات، حتى ولو كانت السلطة متفهمة للأمر.

وإذا كانت الشواهد السابقة تثبت ان الفن المسرحي عانى من

ضغوط كثيرة تصادر حقه في الوجود، فإنه، ايضا، عندما فرض وجوده، استمرت محاصرة حريته، فاستمرت هذه المراقبة مع كل نص يخرج بعد ذلك، وظلت القوى المقاومة تأتي فتفرض المحاصرة قبل خروجه فتوقفه او تفرض تعديلات عليه، ولا تنتهي عند هذا الحد فهي تتابعه، ومع طبيعة ردة الفعل التي يشكلها العمل الفني تتخذ هذه الجهات الضاغطة مواقف اخرى، فتتدخل اثناء عرض بالمراقبة والمنع والتحفظ والتعطيل والمصادرة، وبتجاوز هذا كله الى استخدام القانون لمعاقبة الفنان.

كل هذه مخاطر تحيط بحرية الفنان وتخلق شعورا من الخشية والخوف لا يمكن التخلص منه أو التحرر من أثره، وسنعرض في صفحات قادمة عددا من اقواس الخوف التي تحيط بالمبدع قبل الرقابة الرسمية المعهودة، وسنرى الى أي حد ان حريته مؤطرة باوهام كثيرة نقنع بها انفسنا او نرتضيها حتى نقوى على مواصلة الابداع، فلا يقضي عليها احباط القيود التي هي سمة من سمات حياة البشر، وضريبة من ضرائب العيش في مجتمعات مثقلة بتقاليدها وقيمها وموروثاتها التي هي نتيجة من نتائج القهر السياسي.

هاجس الرقابة الرسمية :

سيطرة السلطة هي المثال الظاهر والشائع والاكثر حضورا، فسطوة التحكم المباشر تلقي باكثر من قيد على حرية الفنان، والحد من مدارات التحرك الابداعي عنده، وهذه السلطة ماثلة امامنا بقوة، سواء في دول الخليج او في غيرها من الاقطار العربية ومن حولها

العالم الثالث، أما مزالق كبت الحرية في المجتمعات المتقدمة فهذه لها مقاييسها الخاصة التي تخرج عن اطار بحثنا، فمثل هذا الحديث ترف لسنا مخولين بالحلم به.

في المجتمعات التي يعنينا الحديث عنها تتكيف القوانين والتشريعات والتوجيهات المكتوبة وغير المكتوبة لاحكام السيطرة على الفن، فيتم التوافق بين سلطتين متداخلتين متعاضدتين تعتمد احداهما على قوة الدولة والثانية على سلطة النفوذ، فهذان معا يضعان ويرعيان القيود السابقة والمرافقة واللاحقة لاية عملية ابداعية جماعية. وعندما تتوافق هاتان السلطتان تبدأ اجهزة الدولة الإدارية بتطبيق هذا الحصار ـ المراقبة، من خلال تنفيذ التشريعات والقوانين واللوائح.

ولعل قوانين الرقابة المسبقة والمرافقة والملاحقة للعمل الابداعي هي خط المعاناة الاول الظاهر والمعروفة مرتكزاته الاساسية وما يتفرع عنها او ما تفرخ من ابناء وحفدة تابعين. وسنجد ان ثمة مناطق لا يقترب منها او يكون الحذر على اشده حين الوصول الى مسمياتها التي يأتي في مقدمتها البعد السياسي. وهو بعد عجيب وطويل وغير محددة معالمه خاصة اذا ارتبط بالمقولة المشهورة: المصلحة العامة.

لم يكتب احد من الذين تصدوا للتعليق او الكتابة عن المسرح إلا وكانت حرية المبدع المسرحي قضية اساسية في التناول، ويشير اكثر هؤلاء الكتاب بوضوح إلى السلطات الرسمية، وأن العقليات التي تتعامل مع الفن المسرحي عقليات متخلفة، فيعلق، مثلا، الاستاذ قاسم حداد على طبيعة الرقابة المشرفة على النصوص فيرى في هذه الطبيعة

جهلا وتحجرا اجتماعيا لا يتناسب مع المحاولات الطموحة ومع الواقع الاجتماعي، وانها مارست دورا تخريبيا في حق المواهب الفنية والمحاولات الصادقة، وان هذه النصوص تتعرض للتشويه والمنع تحت مقاييس لا يمكن التكهن بها(١٥).

ويعلل هؤلاء الكتاب نواحي النقض أو المشكلات المسرحية الدائمة بردها الى فقدان الحرية، فيشايع د. ابراهيم عبدالله غلوم زميله قاسم حداد بالاشارة الى انه لا ينبغي البحث عن تاريخ متكامل لقضايا الانسان البحريني المعاصر في تجربة مخنوقة، وأنه ليس ثمة مفر من الاعتماد على ذكاء الكاتب المسرحي وقدرته الفنية لاجتياز قوانين حظر التنفس المسرحي(١٦).

ولكن حركة إضعاف المسرح ومحاصرته اثمرت، فانعدام حرية التعبير طبعته بطابع جعلت الفنان المسرحي تنحصر جهوده في معالجة الشؤون الاجتماعية العامة. وابتعدت عما يمس النظام الذي حصن نفسه بقوانين وتوجيهات تمنعه من التعرض لكل ما يتصل بالسياسة، ومثل هذا التوجيه يسقط، لا محالة، مشاكل المجتمع العامة، لذا تشكلت صورة مضطربة للنشاط المسرحي، ومرد تعثر الواقع المسرحي هذا لحاجته الى جو ديموقراطي ملائم لطبيعة المسرح، ومن ثم تبرز سلطة الرقابة واعتمادها على معايير خارجة عن تكنيك الانتاج المسرحي(١٧).

وعندما نأتي الى سلطة الرقابة الرسمية ستبرز امامنا هيمنة السلطة المباشرة التي لا فكاك منها، فهي الأوضح حين تعد المعوقات، وهي الأكثر شيوعا عندما تناقش مشكلة الحريات، لذا يصبح التوقف

عندها تحصيل حاصل يذكر من باب تعداد المظالم لا استنباطها ودراستها.

ولكن ثمة امرا اكثر خطورة يسبق الرقابة بمفهومها الشكلي، الى يد الرقابة الاقدر، حيث تأتي الهيمنة المباشرة على النشاط المسرحي من أجهزة الدولة. ومن خلال التخطيط والادارة الفعلية أو الاشراف العام المطعم بالمساعدة والمعونة. واذا وضعنا نصب اعيننا أن الفن المسرحي له متطلبات مادية، وخدمات مكلفة مالياً، تصبح مثل هذه الهيمنة ممكنة وطريقها ميسر، وحينئذ تصبح الحرية، التي يأملها رجال المسرح، حرية منقوصة تنوشها ظروف كثيرة وتغلها اعتبارات عديدة.

لقد ولدت وتشكلت الحركة المسرحية في كثير من دول الخليج تحت سمع وبصر وادارة واشراف وبتخطيط من الادارات الرسمية مباشرة، وهذا، كما أوضحنا، كاف لان يجعل الحرية تحيطها أطر كثيرة معوقة مهما كانت درجة التسامح أو الوعي عند من يتولى الاشراف الرسمي، لقد ولد المسرح مهيمنا عليه ولم يستطع التحرر الا قليلا وبوسائل فنية شتى أو طرق ادارية ملتوية.

وعندما نستشهد بتجربتي البحرين والكويت، حيث تشكلت بعض الفرق فيها خارج اطار الاشراف الاداري الرسمي مباشرة، او انه كان اشرافا محدودا، سنلحظ ان المسارح الاهلية استغلت مساحة الحركة في قوانين جمعيات النفع العام، فتسللت من تحته، وان بقيت المعونة المالية - بالنسبة للفرق الكويتية - يدا ذات سطوة في حد الحركة تساعدها الرقابة الرسمية المعهودة.

ولعل من الطريف الاشارة الى قصة التسلسل الذي استطاعت

الفرق المسرحية به ان تكتسب صفتها القانونية، لقد شهدنا كيف انه في الوقت الذي فتح فيه الباب لانشاء الجمعيات والنوادي والروابط والنقابات، نجد ان هناك إصرارا على وضع المسرح تحت وصايتها مباشرة، وعندما تقدم بعض الشباب الى وزارة الشؤون عام ١٩٦٢م، للإذن بتأسيس فرقة مسرحية، لم يوافق رسميا (لأن الوزارة لم تألف وجود مسرح اهلي غير خاضع للدولة!) ومهما كانت التبريرات، فان التخوف من هذا الفن الجماهيري وراء عدم اطلاق يد العاملين فيه، ولولا ان وكيل الوزارة، انذاك، كان الاستاذ حمد الرجيب، وهو فنان مسرحي لما اتيحت هذه الفرصة الذهبية، فقد قدم التسهيلات اللازمة، وتم اشهار هذه الفرقة فيما بعد، ولكن تحت اسم جمعية؛ لتدخل تحت مظلة جمعيات النفع العام. وقد اشترط ان تكتب كلمة جمعية على اللافتة التي تحمل اسم هذه الفرقة المسرحية!!(١٨).

رقابة مباشرة :

وتسلمنا هذه النقطة الى الرقابة المباشرة التي هي موضوع النقاش دائما، ولا نضيف شيئا جديدا، فهي الاوضح، والتي يستدعيها الذهن كلما تقلبت اوجه الحديث حول الحرية، فالقيد المباشر ضغط لا يخفى على أي ناظر.

ولابد، هنا، من التنبيه الى حقيقتين من المفيد تذكرهما، الأولى هي ان وقوع النشاط المسرحي تحت سيطرة اشراف الدولة مباشرة، جعل قضية الرقابة محصورة في الاطر الرسمية، لا يعرف احد خارجها المحظورات التي تم وضعها قبل ان يخرج هذا العمل او ذاك الى النور، ومن ثم فالمؤسسات الرسمية هي التي تراقب لنفسها وتخطط لما

يعرض أو لا يعرض، يعالج أو لا يعالج، وما هي الكيفية التي سيتم بها تناول الموضوع المطروح، وحدود الحرية المسموح بها. لذا يخرج العمل الفني مغسولا نظيفامحددة مساحته ومقاييسه.

الحقيقة الثانية هي ان الرقابة المسبقة على الأعمال التي تنتجها الفرق او النشاط المسرحي العام الذي لا يخضع للاشراف الرسمي المباشر، سواء كان صادرا عن قطاع خاص او من انتاج الفرق غير الخاضعة لمثل هذا الاشراف، هذه الرقابة المسبقة تحد من اطار العمل ابتداء، ومن ثم لا يمكن ان يتسرب او يخرج عن حواجز الحد من الحرية الا النادر الشاذ ونحن لا نعرف الا القليل من حوادث الحد من الحرية لأنها، عادة، تحل بسرية تامة او بين صاحب العمل والجهات المختصة، وفي اوسع التقديرات تكون معروفة فقط عند الوسط الفني المباشر، وتتم عادة مناقشات ومساومات، وتأتي بعدها تنازلات، ويخرج العمل الفني وقد حظي بمباركة الرقابة، والتي لا تدعه يتحرك بعد ذلك بحرية، فهي تتابعه لتعيد مراقبته عندما يكون جاهزا للعرض، ثم تبقى العين الحريصة تراقبه اثناء العروض حتى لا يخرج عن الصراط المستقيم الذي حدد له فيه المسار، وتبقى بعد ذلك هوامش من حرية محدودة يتحرك فيها الممثلون حين تاح لهم الفرصة، وقد يتخلل هذا غضب ولفت نظر وانذارات.

ولكن مع هذا قد تطفو على السطح اخبار تسجل لنا حالات من التوقيف والمنع اللاحق، مع وجود كل التحرزات السابقة، وفيها مؤشرات على رغبة كامنة في انتزاع بعض الحقوق او توسيع المساحة الممنوحة للحركة الابداعية، وهذه الحوادث يعود اكثرها الى المراحل الأولى من نشأة المسرح، حيث كانت التنظيمات في بدايتها لم تحكم

حلقاتها بعد، إما لأنها بدائية او غير نشطة، أو انها لم تكتسب حنكة التعامل مع خيارات البحث عن الحرية الفنية وهي كثيرة. ونجد ان اسباب ومبررات المنع اللاحق تختلف وتتعدد، فبعضها يعود الى ايام الهيمنة الاجنبية، ففي الخمسينات تدخل الحاكم العسكري البريطاني في الشارقة ليغلق المسرح بالشمع، وكان اعتراضه هو ان العرض يحرض الناس على اشياء يعملونها، ولم تكن هذه (الأشياء) إلا أن المسرحية التي عرضها نادي الشعب كان اسمها «وكلاء صهيون» وهي، كما اشار راوي الخبر تنادي بالعروبة والقومية(١٩)، ولعل استنتاج الحاكم العسكري لم يكن بعيدا عن الصواب، فقد ذكر رواة تلك الفترة ان الشعور القومي كان جياشا، وقد قدم الفنان جمعة غريب من دبي عرضا مسرحيا اسمه (الإسلام والتعاون)، وكانت، كما قال، مسرحية هادفة، ظهر فيها التأثير القومي، لذا، وبعد عرض المسرحية تظاهر الناس بعد خروجهم من المسرح(٢٠).

وسلسلة المنع بأمر الرقابة، سواء كانت ظاهرة مذكورة او طويت صفحتها بين اصحاب الشأن، لا تنقطع ولاسباب متعددة، قد تكون سياسية او اجتماعية او من منظور ديني او اخلاقي الخ، ويمكننا هنا ان نذكر عرضين تم ايقافهما بعد ان تم عرضهما، احدهما في الكويت، حيث توقف عرض مسرحية (عايلة بو صعرورة) بامر الرقابة(٢١)، وقد ذكر الاستاذ خالد سعود الزيد انها اوقفت بسبب خروج بعض الممثلين عن النص(٢٢)، ومن البديهي ان امر التوقيف لم يأت لاسباب فنية. وقد تعرضت مسرحية (سبع ليالي) لراشد المعاودة من البحرين للتوقيف من السلطة بعد ان عرضت ليلتين فقط(١٢).

لا ينبغي أن نرسم صورة قاتمة لحدود الحرية، فلسنا ممن

يجهل ان اي عمل ثقافي محاط بمثل هذه المنغصات، كما انه محفوف بهامش من المخاطرة، كما اننا لا ننفي ان ثمة قوانين وانظمة يجب ان تتبع، كما اننا نتفهم ان ليس كل منع او مصادرة تكون تعسفية او انها تفتقد الأساس السليم، فقد تكون هناك مبررات تنطلق من حماية حقوق الاخرين وقيمهم، خاصة حين يسرف البعض في استخدام هامش التحرك المتاح لهم، ولكن هذا ليس السبب الرئيسي في وجود هذه المساحة العريضة التي منحتها الرقابة الرسمية لنفسها، فهذه المساحة العريضة والمتشعبة كانت وراء الشكوى منها، فكان طلب رفع يدها عن المسرحيين مطلبا اساسيا متكررا، وهو لا شك يستند الى وقائع ومواقف عانى منها الكثيرون.

هذه، اذن، مرتكزات البعد الرقابي، ولن نضيف جديدا اذا استعرضنا قوانين الرقابة الموضوعة، فتلك نصوص متشابهة جامدة تكيف تبعا للمفهوم او المرجعية التي يتكىء عليها منفذ هذا القانون او المسؤول الرقابي، والذي يكون في اغلب دول الخليج العربي، اداريا قاطعا في احكامه، بحيث تصبح المراجعة القانونية غير مجدية الا في أضيق الحدود، وفي حالات الانفراج السياسي، بمعنى ان التظلم القضائي شبه مغلق لانتفاء القنوات التي تسمح بهذا.

وحتى في الحالات الاستثنائية، حين تتاح مساحة اكبر من حرية الرأي ابان سيادة الحياة النيابية في بلد مثل الكويت، نجد ان مساحة هذه الحرية تتمتع بها الصحافة فقط، لإنها تحررت من الرقابة المسبقة، اما بالنسبة للمسرحيات، فانها لم تسقط عنها الرقابة المسبقة بحكم تعقد العملية المسرحية، فلكي تنتج مسرحية، تحتاج الى مجموعة من الأمور، منها اجازة النص مسبقا، والحصول على القاعة المناسبة

للعرض اضافة الى التسهيلات الاخرى الخاصة بالانتاج وترخيص الاعلان ثم تحقيق عائد مادي من تسجيلها، او تسويقها حكوميا، فوسائل العرض كلها رسمية. كل هذه حلقات تحاصر المبدع المسرحي كي يضعها في اعتباره قبل ان يخط حرفا او يرسم حركة.

إن هذه الخلايا العنكبوتية تجعل الكاتب خاضعا خضوعا مباشراً، ليس فقط للقانون ، ولكن للتوجيهات الادارية العامة حتى يتمكن من انجاز عمله الفني، لذا قد نجد ان القانون الاصم هو الحلقة الاكثر وضوحا، من الممكن التعامل معه لولا تلك التفسيرات الخاصة والخلايا الاخرى التي تجعل من التصورات الادارية حكما نافذاً.

رقابة السلطة لصالح عناصر الضغط :

تراقب السلطة وتضغط وتحدد مساحة الحرية لصالحها في الغالب الاعم، ولكن هذه المساحة المتسعة لا يمكن حصرها فقط في الرغبات الداخلية للسلطة، فقد اتضحت لنا جوانب تصبح معها القوانين هى الاخف ضغطا، فإذا كانت بعض شرائح المجتمع تتحرك لتمارس ضغطا تسلب به حق الفنان في التعرض لها، فان هناك شرائح اجتماعية، او مناطق تمثل عنصراً ضاغطا على السلطة كي تصادر او تمنع او تضيق لصالح الغير في الداخل والخارج، وغير خاف على احد ان الضغوط الخارجية على دول صغيرة تحاول المحافظة على لعبة الوفاق والتوازن حولها تجعلها تكبح جماح انطلاق الفنان حتى لا يعرضها للوم او يخلق فتوراً او قلقا بينها وبين غيرها. اما في الداخل فتأتى ضغوط المؤسسات التجارية والدينية والقبلية

والطائفية، فهي مناطق تحميها السلطة كي تضمن لنفسها السيطرة واستقرار المجتمع الداخلي. فكل توسع للفنان في عمله حول هذه المناطق بحيث يثير السخط يدفع إلى ان يضحي بحريته في سبيل بقاء كل شيء على ما هو عليه.

وتحت هذا تدخل مجموعة من المناطق التي تشع خطرا وتستخدم هذه المقولة أو ما تفرع منها، فتتجلى المحظورات التي تعتمد العقيدة الدينية، ويجاور هذا التصور او الفهم الاخلاقي الخاص، وغالبا، في مثل هذه الحالة ما يكون مستند المنبع او المصادرة هو الجنس او ما يدور حوله او يفسر على انه جنس فاضح.

ويتبع السابق مرتكز آخر متصل به، ولكنه في الوقت نفسه يعطي مؤشرات جديدة إضافية، ونقصد به ما يسمى بقيم المجتمع وعاداته أو المناطق التي لا يجب ان تثار حولها الشكوك. وطبقا لهذه المرتكزات توضع القوانين المقيدة. وتسمى عادة المنظمة للفن، وهي تضيق وتتسع طبقا لتفريعاتها وتبعا لمساحة الحرية المسموح بها.

إن المبدع في منطقتنا إذا تجاوز متغلبا على العقبات السابقة، فإن حاجزا آخر من حواجز الحد من الحرية يعترض طريق انفتاحه على حريته المفترضة، وهذا الحاجز، في هذه المرة، يمثل نقطة وسطى بين إطارين من اطر المحاصرة، فهو حصيلة لضغطين أولهما داخلي وثانيهما خارجي، فهو مقسوم بين المبدع والمتلقي يشتركان معا متعاضدين في تقليص مساحة الحرية، ففي مجتمعاتنا الصغيرة التي تضيق فيها الشرائح الانسانية ويتقارب الأفراد وتتجاور العائلات والعشائر والقبائل وتتداخل، مشكلة المدينة ـ القرية، فإن وضعا

يتخلق امامنا، ففن المسرح فن مدينة تتسع فيها القضايا وتتعقد المشكلات وتتخذ وضعا او تتكون مسافة بين الأفراد والمجموعات داخل هذا العالم المتسع كما ونوعا، وتتنوع النماذج، فتكون المعالجة ذات صيغ عمومية يسمح لها الإطار المتشعب والمتسع بالتحرك، وتكون القضية المطروحة عادة تمس مجموع الأفراد او الفئة أو الطبقة ولكنها لا تقصد فردا بعينه أو عائلة أو قبيلة، فهذه العلاقات تضاءل دورها التأثيري في مجتمع المدن، وان وجد فهي لا تعتمد على ذاتها ولكن على تحالفات معقدة يفرضها المجتمع المدني. ولكن مجتمع المدنية ـ القرية مختلف، فالتأثير الشخصي المباشر والصلة اليومية، والوجوه المتألقة والاكتاف المتلامسة تفرض قيدا يبقى ماثلاً، ولهذا تتقلص مساحة الحرية عند المبدع لأنه جزء من كل متقارب، لهذا يتضخم امامه حضور المتلقي.

المتلقي، اذن، هو أحد عناصر الضغط المؤثرة في حرية الكاتب، وهو متلق مختلف عن المتلقي الاخر العام والموجود في المدن، لذا يشتد عنصر ضغطه، خاصة إذا تمثلنا ما هومعلوم من خلال الدراسات الأدبية أو ما أكدته دراسات علم الاجتماع الادبي، ورصدته دراسات تاريخ الادب حين اكدت الصلة المؤثرة والعلاقة المتبادلة بين الاثنين ـ المبدع والمتلقي ـ والتي لعبت دورا جوهريا في تأطير حرية الكاتب أو اطلاقها تبعا لنوعية هذه العلاقة، ولسنا معنيين الا بالتذكير فقط بما تتداوله الدراسات الادبية العامة التي اكدت الرابطة بين طبيعة المجتمع اليوناني والجمهور المتلقي واثر هذا على تكوين التراجيديا اليونانية، وكذلك طبيعة المجتمع الارستقراطي في القرن السابع عشر ومتطلباته الخاصة التي حكمت الفن الادبي، ويكفي ان نتذكر من قواعد الفن

الكلاسيكي تلك الإشارة الى ما سمي بمبدأ اللياقة او اللائق وغير اللائق، وصلة هذا بالذوق السليم عندهم. فهذا كان مرتبطا بجمهور ارستقراطي ولم يكن أدبا شعبيا. المتلقي ينتمي الى طبقة محددة، وهناك تأثير متبادل بين نظرة هذه الطبقة للفن والحياة، ولهذا اصبح كل ما يصدر لها من الفن مقننا، فحب هذا المتلقي للنظام يقتضي احترام السلطة والخضوع لها، وهذه السلطة يجدها في كل ما يحيط بتجاربه الانسانية السياسية والدينية والاقتصادية والاخلاقية والاجتماعية، والمحافظة على هذه اصل من أصول العمل الفني، لذا اخضع للقواعد التي سنتها الهيئات المحافظة من كنيسة وبلاط(٢٤).

وهذه اللياقة تتمثل في الانسجام داخل العامل الفني ومع الوسط المتلقي؛ لذلك توالت الشروط والقواعد الكلاسيكية المعروفة التي حددت حتى نوعية ومصادر اسماء ابطال المسرحيات واللغة وما ينبغي ان يخفى او يظهر، فكان من القيود مثلا تجنب كل حديث يخدش الحياء وتجنب كل مشهد مكدر او مقزز ويكتفى فقط بسرده.

وهذا التوافق بين المبدع والمتلقي استمر اثره باقيا ومرافقا مع كل التيارات الادبية التالية، فالرومنسية تراعي الطبقة البرجوازية الصاعدة، والواقعية تراهن على المجتمع العمالي في المجتمع الصناعي فتتأثر به وتخضع لشروطه أو لاطروحاته الفكرية.

ليس هذا استطرادا ولكنه تذكير بحقيقة، فالمجتمع المتسهلك يتحكم بما يقدم له سلبا وايجابا، وإذا كان هناك من يرى في هذا توجيها للكاتب وليس حظراً على حريته، فانه من المؤكد ان هامش تحرك الكاتب مرتبط بهذا التوجه العام الذي يتحكم بالكاتب شعوريا

او لا شعوريا على الاقل..

ولعـــل من أطــرف الضغــوط تلك التي تــدخـــل في اخص خصوصيات المبدع، هـو ذلك الحظـر على منــاطق لا يحسن الاقتراب منها، فتضيق مساحة التناول في الاعمال الدرامية في عمـومهــا، فنحن نلاحظ في كثير من الأعمال الدرامية، التلفزيـون على الأخص. ومن ثم المسرحيات، حيث نــلاحظ ان ثمــة شرائح معينــة من المجتمــع تحــول المحظورات دون التعرض لها، واذا كان رجال القضاء يمثلون منطقــة مشتركة في محاولة الحرص على عدم التعرض لهم في كثير من البــلاد العربية، وان كان هذا يضيق ويتسع تبعا لرسوخ التقاليد الفنية. لهذا منع تصويـر الكثير من الانحــرافــات التي تحيط بســاحــة العــدالــة، وتعرضت بعض الأعمال التي حــاولت الاقتراب من هــذه المنطقــة الى هجوم وتضييق.

ولكن الدائرة لم تقف عند هذا الحد، فقد اتسعت لتشمل الشرطة ورجال الجيش والاطبــاء، بــل ومسمى كبــار المـوظفين المـوصـوفين بصفاتهم إلا القليل. لذلك نجد المشاهد المتكـررة التي نــلاحظهــا حين تفتح الستارة او المشهد والذي يكون غالبا في مكتب شركة أو صـــالــة منزل تهربا من الدخول مباشرة في صلب الاجهزة الحكومية.

وإذا كانت الاخيرة قــد خفت سطــوتها واصبــح الاقتراب منهــا ممكنا، بعــد حــدوث كــوارث قضت على التحــرج القــديم، او ان حكم التطور افسح مجالا يسمح بالتجـوال في هــذه المنــاطق المحظـورة، إذا كان هذا قد حدث، فإن ثمة حاجـزا اخـر يعلق على شماعــة المجتمــع وعلاقاته الداخلية، فيحظر الاشارات المباشرة او غير المباشرة إلى فئة أو

قبيلة او طائفة خوفا من الوقوع في مزالق الحساسية التي تخلق تنافرا او تثير وجع دماغ لا تريد الجهات المعنية ان تتعرض له، ومن ثم فالجهة الاسهل والممكن السيطرة عليها هي المؤسسة الفنية التي يسهل منعها ومصادرة حيزٍ من حريتها المفترضة. وهناك ايضا المحافظة على سمعة المجتمع والتي اقيم لها تصور يجعلها مبرأة من اي سلوك او انحراف مهما كان محتملا او متوقعا في أي مجتمع، فمثلا على الفنان ان يتردد كثيرا في جعل المواطن الخليجي يظهر على خشبة المسرح مهربا للمخدرات او منحطا سافلا، فهذه ان وجدت يجب ان تغطى او تخفف من خلال افراد او اشراك فئات من جاليات غير خليجية، حتى يزول الحرج، اما جعل فتاة خليجية تحترف الدعارة او ذات سلوك اخلاقي منحط، أو أسرة منحلة انحلالا واضحا مقززا فهذا ايضا يثير عليك دبابير المتحمسين للبراءة المطلقة.

هذه وغيرها حواجز تقف ممثلة حجر عثرة او هي مناطق يضيق حولها التناول، فلا تمس الا رمزا او ايحاء، او من خلال اشارات عامة لا تحدد ولكنها تغطي المناطق المقززة حتى تحافظ على مشاعر المجتمع المتلقي.

ولا تكتفي سطوة المتلقي في الخليج للفن المسرحي عند هذا الحد، ولكنه يضيف اعباء اخرى تتجاوز التوجهات العامة، فالمتلقي في الخليج محكوم بظروف بيئته ودرجات الوعي والمكونات الثقافية البعيدة عن تفهم أساسيات الفن المسرحي. هذه وغيرها تضيف ضغطا كبيرا على المبدع ودرجة حركته، ولعل ابسط هذه الضغوط وأقربها الى الذهن هو ان درجة الوعي الدرامي عند المتلقي الخليجي، وان تسلح ببعض المعرفة الدرامية، الا ان منابع ومرجعية ثقافته

بعيدة بعض الشيء عن الحس الدرامي، فهو قد يكون ذا وعي خاص بالشعر والفنون النثرية المعهودة، وحتى فن النثر القصصي الذي نجد بعض ملامحه في الادب الرسمي المعتمد، اما الفن الدرامي فهو شيء جديد يحتاج الى جهد جهيد لتبين دقائقه وشروطه الخاصة.

ونحن هنا لا نسعى لتقليل اثر النقلة النوعية، ولا التشكل الثقافي المتراكم خلال العقود الاخيرة، والتي كان لها تأثير قوي وبارز، ولكن هذا مقتصر على فئات قليلة، اما خارج هذه الشريحة المحدودة فإن الموقف مختلف تماما، خاصة ان المتلقي عادة يكون اكثر احتراما في التلقي للفنون الضاربة في جذور ثقافته، فهو يقدس قديمه ويخضع لشروطه، كما نلاحظ بالنسبة للموقف من الشعر، وليست هذه ميزة فقد تكون قيدا احيانا، ولكن الذي يعنينا هنا هو الموقف من الفن الدرامي الذي يستند الى هذه التجربة المحدودة عند المتلقي، كما هي عند المبدع، وهذه التجربة المحدودة تثمر لنا متلقيا ذا مقدرة محدودة التلقي. وهذا التدني في المقدرة يلقي باعباء على الفنان في معالجته الفنية، فهو لا يتحرك في الهواء منفصلا، خاصة، كما اكدنا، ان الفن الدرامي فن جماعي في الابداع والتلقي، لذا كان من البد ان يكون هذا المتلقي حاضرا فارضا شروطه الخاصة على المبدع من حيث تكوينه لعمله الفني، وهذا يمثل عامل ضغط وحدٍ من مساحة الحرية التي يتمناها المبدع، بل ان هذا يخلق، احيانا، انفصالا مؤلما عند المبدع الذي يطلع عادة على التجارب الفنية العالية، ويتابع الاعمال التجريبية التي تحظى بقبول في مجتمعاتها، ويحس انه حين يتمثلها، ان حاجته ملحة الى ان يعطى مساحة للابداع. ولكنه يصطدم بواقع ضغط المتلقي في مجتمعه وحاجته الى نوع معين من العروض، واذا حاول ان يتحدى

هذه الرغبة الخارجية يعيش انفصالا قاسياً عن مجتمعه، وبين هذين يعيش المبدع حيرة المسلوب جزءا من حريته ويعاني من المساحة المتاحة له والتي تزداد ضيقا اكثر فاكثر.

وتتكاثر عناصر ضغط المتلقي على المبدع حين تصل الى المفاهيم، وهذه أكثر خطورة من سواها. فهنا تأتي درجات التماس المربكة والخالقة لنا الكثير من سوء الفهم، حيث يبرز لنا ذلك المفهوم المسطح عند المتلقي حول علاقة الكاتب بموضوعه في الاعمال الدرامية، فيدخل في وهم فهمه انه ليس هناك فرق جوهري ومسافة فاصلة بين المبدع وما يقدم من موضوع او يجسد من شخصيات، وان ما يقدمه انما هو فن مخلوق ومستوحى ومشكل ومركب ضمن عالم خاص يفرضه الموضوع وليس بالضرورة انه يمثله، أو يقدم احداثا من حياته او من حياة من حوله تقديما حرفيا تسجيليا، ان هذا الفهم المسطح لا يفصل بين امرين مختلفين، معتقدا انه اذا كتب الكاتب او اخرج المخرج او مثل الممثل فان هذا كله ينسب او ينظر اليه على اساس انه جزء من هذا المبدع، وهذا التصور الخاطىء يقيم سورا من الخوف عند هذا المبدع يجعله يتردد ويبتعد عن استقصاء ما حوله والتبصر فيه تبصر الناقد المحلل، وهذا التردد انما هو قيد اخر على حرية الانطلاق، لأن وهم الناس الذي تشكل لم يدرك انه ان وجد تشابه بين حياة المبدع وحياته او محيطه ومعارفه انما هو تشابه شكلي، فليست هذه العوالم الا مصدرا من مصادر التجربة وهي، عادة، تحوّر وتغيّر وتخرج على الأصل الذي صدرت عنه، وإذا بقيت بعض خطوط التشابه الخارجي فإن هذا لا يعني ان ثمة تطابقا داخليا، فالمبدع الموظف مثلا عندما يكتب او يجسد الوسط المعايش له

لا يعني حدود نفسه او وسطه ومثله المحامي والصحفي الخ.

وهذا الربط الساذج تزداد خطورته وضراوته عندما يصل إلى التأثير او محاسبة الرأي، حينما تتدخل المفاهيم الخاطئة لتقيم رابطا او تعجز عن تبين الفارق بين حرية الرأي وابدائه فنيا، والعلاقات الشخصية، فالفنان حين يقدم او يتبنى عملاً فإنه يقدم وجهة نظر خاصة او تصوراً يستخلص عادة من مجمل العمل الفني بنماذجه الايجابية والسلبية، وهي قضية منفصلة عن معالجة النماذج البشرية او مفردات الحوادث أو الاطار المكانى او الزمني الذي تدور فيه الاحداث، فالحدث او النموذج البشري يفترض ان ينظر اليهما ضمن وسطهما والسياق الذي جاءا فيه، وان أي تشابه مع محيط الفنان، فهذا لا يمثله شخصيا. وهذا الفهم لا يلغي ان مستوى الرؤية العامة وطبيعة التصور يعنيان، ولا شك في هذا، رؤية ورأيا للفنان المبدع، وهذا الجانب يحتاج، ضرورة، الى هامش أساسي من الحرية، وهنا تبرز امامنا العقبة الكأداء، والتي تتحكم في مسارات كثيرة من حياتنا، عندما نعجز عن ادراك ان الرأي لا دخل له في العلاقة الشخصية، وان الفنان حينما يناقش او يتبنى رأيا يمس شريحة أو موضوعا ويبدي وجهة نظره في قضية ما فإن هذا لا يعني انه على المستوى الشخصي يعادي او يحارب كل الوسط المقصود بهذا العمل.

ومع ذلك فإن هذا السيف المسلط الذي يحاسب الفنان على حرية رأيه، يجعله يخسر اصدقاءه ومعارفه وجهات لا يحمل لها خصومة ولا يقصدها بذاتها، ومن ثم يصبح منبوذا او على الاقل منهمكا بصد كل الرماح الموجهة اليه باذلا وقتا وجهدا في التوضيح والتبرير والشرح مما يحد من تحركاته المقبلة وتصبح حريته في هذا

المجال مشوبة بقلق كبير.

إن آثار هذه الصلات الشخصية تلعب دورا واضحا في محاصرة الحرية في زاوية ضيقة، فضيق الشريحة المخاطبة والتي توجه اليها هذه الاعمال، ومعرفة الناس لبعضهم، كل هذا يخلق نوعا من الاحراج الشخصي الذي يكون بدوره ضاغطا على الحرية المفترضة، فالمبدع مستهدف مراقب محاسب على كل شيء، بما فيه سوء الفهم او شطط التأويل، والذي يرافقهما عادة أقوال متناثرة تشعل النار تحت اقدامه(٢٥).

وهذه النقطة تقربنا من اخرى نخالها حرجة وفعالة في محاصرة الحرية في منطقة الخليج. فهذا المجتمع الصغير معقد في داخله تعقد المجتمعات الكبيرة، فهو تحكمه اولاً علاقات داخلية تمثل انتماء داخليا موازيا للانتماء الوطني، وتتعملق هذه الانتماءات الداخلية فتصل الى منازعة الانتماء الوطني نفسه، حين تصل الى مستوى المبدأ أو العقيدة الراسخة التي لا يسمح لها بان تمس، فمن الممكن ان تسهل الاشارة الى العلاقات الطبقية، رغم انها علاقات قوية ومتشابكة تشابك مصلحة، ولكنها عندما يكون بجوارها سلط اخرى تعزز توزع الانتماء مثل السلطة القبلية، وهي قوية وكبيرة تتضخم فيها كمية الواجبات التي يتحملها الفرد حتى لتكاد تصبح دولة داخل الدولة، لها شروط انتماء تقدم على ما سواها، ومثل هذه السلطة العائلية الكبيرة التي تصل عند بعض العائلات الى مستوى المفهوم القبلي، بل تزيد عليه احيانا لانها تعتمد الوسائل الحديثة في الدخول إلى كل جهات المجتمع ومؤسساته بحيث تكون عينا مراقبة وعنصرا ضاغطا يحمي هذه العائلة ـ القبيلة. ويضاف الى هذا كله الطائفية التي لا

يجهل احد دورها وأثرها، وينضم الى هذه الفئات التكتلات الضاغطة الحديثة مثل التجمعات الدينية والنزعات السياسية التي تكون عادة اشبه بالعصبية القبلية منها الى الرؤية الحديثة القابلة لأي حوار او نقد أو اختلاف.

إن مثل هذا التوزع والتغلغل لمثل هذه القوى في مجتمعات صغيرة، واعتبارها مناطق لا تمس، وتضخم الاحساس التآزري عند افراد هذه الشرائح حيث يتحكم فيها ميراث المجتمعات القديمة، فالكل يمثل الكل، واية اشارة او فكرة تعني ان هذا او ذاك المجتمع مقصود مستهدف من هذه الحركة او تلك الفكرة، كل هذه تجعل مخارج الفنان الى الحرية ضيقة صغيرة لا تكاد تسعها ثيابه، فهو لا يستطيع تجاهلها او تجاوزها لانه غالبا ما يكون منتميا او محسوبا على احدى هذه الفئات، وهذا يقف حائلا بقوة دون التعرض لما يمسها او يناقش العلاقات فيما بينها، وإذا اخرجها وعلاقاتها، من دائرة الاطار الذي يتحرك فيه ويعبر عنه فكأنما يخرج اكثر المجتمع من دائرة العمل الابداعي.

إنها اشواك مسنونة تحاصر المبدع، فلنا ان نتساءل عن اية حرية بات يملكها من تقام امامه مثل هذه الحواجز واحدا يعقب الاخر وكلها تحول دونه ومادته الأساسية.

إن هذه التقاليد وقدسية هذه الصلات تستند الى تاريخ قديم، وإلى أبعاد عشائرية وقبلية وعقائدية، ومن ثم تصبح مواجهتها محفوفة بالمخاطر، لأنها مستقرة ساكنة في زاوية القداسة، او كما يقول عنها الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم من ان (هناك كمًا من المعايير

والتقاليد والقوانين والمواضعات في مجتمع الخليج تمثل شبكة من الكوابح التي تحول دون قيام شكل من اشكال الحوار مع النماذج العليا للنظام المتسلط)(٢٦).

ويبقى بعد ذلك العقل الجماعي، أو ما نسميه، احيانا، بالتوجه العام والمتمثل بالضغط الشعبي، فهناك دائما افكار سائدة او توجهات عامة تسود مرحلة ما أو فترة زمنية معينة تجعل الذوق العام او الرأي العام مضادا او مندفعا في خصومة او متعاطفا مع فكرة او توجه او وجهة او قضية. فهذه تصبح حالة من حالات التحكم والسيطرة تجعل الفنان غير قادر على عرض الوجهة الاخرى المضادة او تصويرها الا من خلال المنظور السائد، فيدين ما ادانه الرأي العام ويمجد ما يمجده. ويمثل الخروج عن هذا الخط طريقا محفوفا بالكثير من المخاطر، لذلك نجد ان الفنانين حين يقدمون ـ وما أكثر ما فعلوا! ـ على معاداة السائد او مخالفته يدفعون ثمنا غاليا وتضحيات جسيمة.

ضغوط النوازع الداخلية عند المبدع :

الحلقات السابقة تخلق نوعا من الضغط الداخلي عند الفنان، فتمارس دورها في تقليص مساحة الحرية عند المبدع ليس في الخارج ولكن في داخل الفنان نفسه، حينما تتحكم فيه التجارب والصدمات والهواجس فيصبح رقيبا على فنه، ليس من جهة الرقابة الفنية المطلوبة التي تنشد الافضل والأكمل في التجربة الفنية، ولكنها رقابة الخوف وتوقي الشرور، أو على الأقل الرغبة في ان ينفذ من الحصار كي يتصل بالجمهور.

إن هذا النوع من الرقابات هو الأخطر والأجدر بالانتباه اليه والتخلص منه، لأنه نابع او صادر من المبدع نفسه، حيث تستبد به نقطة تحكم تسيطر وتوجه التجربة الفنية، ومن ثم تنكمش رغبة التمرد، خاصة حينما تتضخم هذه النقطة بفعل محاصرة الواقع وظروف ومتطلبات الانتاج للابداع الفني.

إن الفنان يصبح حينئذ رقيب نفسه، يتحكم به حذر المقياس الرقابي فيفكر بمنطق صادر عن سواه، ويضع امامه مجموعة من المحظورات ويحاول التلاؤم معها او يخطط لطريقة يقفز من خلالها عليها. .

وهذه المرحلة خطرة جدا وفاصلة، لانها تقدم لنا سقوط الحرية الفنية في مراحلها الاولى ، وهي تستبد بالكاتب الخليجي بالذات لاسباب كثيرة، يأتي في مقدمتها اننا لا نستند في ثقافتنا الى عمق وإرث ثقافي يكون لنا حصنا نلجأ اليه، خاصة، اذا غابت النظرية العامة او المبدأ المتبلور بفكرة يدافع عنها المؤلف بفهم وصلابة، فغياب النظرية والحماية الثقافية يسهلان الطريق لعناصر الخضوع للسيطرة المفروضة، فتأتي الاعمال الفنية وقد ترسمت خطى محددة لا تتجاوزها.

المبدع، في مثل هذه الاحوال يتحول الى صانع متأقلم ومحافظ على الخطوط المرسومة له مسبقا. فهو إذن قد فقد جزءا اساسيا من حريته، حرية التفرد والابداع، وانتزع منه فتيل السيطرة على طاقاته التي يفترض انها لا تحد عادة بحدود أو قيود. وتأتي خطورة هذا الحد من الحرية من ان الفن بطبيعته ابداع يتجاوز ما هو متعارف

عليه. وهو عادة لا يسلم ولا يصوغ تجاربه على مثال سـابق، بـل ان سر ابداعه آت من انه يتجاوز أو يسعى لتجاوز الامثلة السابقة، فـاذا اضطر الى الخضـوع الى معيـار سـابق على التجـربـة ذاتها، أو راعى شروط هذا المعيار ففي هذا انتقاص، ولا شك، من حريته. ان تقـابـل الـرغبتين، رغبـة التحـدي وميـل الانصيـاع او التطبيـع. يحدان من مساحة الانطلاق التي توفرها الحرية، ومن ثم يخف التوهج وتتوالـد اشكال من الفن تنسجم مع هذا الاسـار مستجيبـة لهذه الظـروف في حدها السلبي، فيقع الفنان في اسر التسطيـح أو التكـرار والتفكـه على غير اساس او خلق موضوعات ذات هلامية بعيدة عن الواقع المبـاشر، وتتوارى الثقافة المسرحية الأصيلـة وتـذوب المـواقف فيتسـاقط الفن المسرحي ويخرج من حد الفن الناضج الى حيز المسامر والمهرج(٢٧).

وهذه النقطة تقودنا إلى منطقة اخرى يفقد فيها المبدع استقلالـه ومن ثم حريته، فضعف الابداع عنده، وافتقاده إلى التجارب الناضجـة تدفعه إلى اتباع التجارب العـالميـة. وهـذا منهـج قـويم ولا شك. لان التجارب الانسانية العـالميـة هي مصـدر إثـراء وتنميـة، وهي تقـدم اضافات وبوابات كثيرة يدخلها الفنان جانياً منها ما تحمله من عوالم ثرة تنمي معارفه وتفتق جوانب الابداع في دواخله، ولكن هذا الجـانب قد يتحول في كثير من الاحيان. وخاصة في العالم الثالث، وبالـذات في الدول الحديثة العهد بمثل هذه الفنون الجديدة، قد يتحـول الى تبعيـة تفقد هذا التابع ارادته القادرة على تمكينه من تقديم فن جديد، فالمبدع في الخليج حينما يخضع للثقافات والتجارب الاكثـر نضجـاً، عـربيـة كانت او اجنبية، ويقف موقف العاجـز او المسلـوب المـأخـوذ فكـراً، وخاضعاً خضـوع المنبهر، قد يؤدي هذا الى تسرب حـريتـه الـذاتيـة،

وبدلا من ان يكون متلقيا هاضما متمثلا لكل التجارب محتفظا بعقلـه وتصوراته ومقومات النقد، والاختيـار والتجـارب، يتحـول الى اداة او صدى يردد ما يملى عليه دون ارادته، وهذه مصادرة خطيرة للحريـة الذاتية، وهي نابعة من مناطق العجز الداخلية عند هذا الفنان، ويكون عـادة مقصرا من جهتين، فــلا يصـــل الى مستـــوى تلك التجـــارب الناضجة، ويبقى في الوقت نفسـه بعيـدا عن محيطـه منفصـلا عنـه. ولعل بعض التجارب المسخ التي شهدتها المسارح الخليجية تـوضـح هذا، حينما دخلت في تقليد التجارب الحديثـة دون ان تعي، ولا نقـول تتمثل، الاصـول التي صـدرت منهـا تلك التي اخضعنـا امكـانـاتنـا الخاصة لها، ولعل هذه النقطة تكـاد تكـون مشتركـة في كـل منـاطق العالم الثالث الذي استطـاع في العقـود الاخيرة فقط ان ينفض ضغط التابعية ليقدم تجارب جديدة وناضجة نالت اهتمام العالم.

إن ثمة ظروفا فنية بيئية واجتماعية واقتصادية ترتب اوضاعـا مستحدثة وتخلق مشكلات جديدة، وهذه تتطلب فنـا او نـوعيـة من الفن صادراً عن انسان يملك حرية الانفعال والتأثر والتفكير والمعالجة المناسبة، ومن ثم فإن هناك حاجة إلى نـوع من الانفصـال او وضـع مسافة تسمح لنا بالتأمل والنقد والاختيار والتمثل ولا نقول الانقطاع، فالاتصال مطلوب، بل انه اصل لا فكاك منه، ولكن ضمن تلك المسافة المفترضة التي تسمح للفنان بالاحتفاظ بـذاتيتـه وشخصيتـه، وهـذه المسافة إذا لم يستطع الفنان ان يحافظ عليها فإنه فاقـد لحـريتـه لا محالة. وكل هذه خطـوط خطـرة تحيط بـالفنـان في الخليـج، زاد من خطورتها انفتاحه المتأخر على افاق الفنون الحديثة، وهذا جعلـه يسير على هذا الدرب الشائك الذي يحتاج الى وعي وفطنة وتنبه.

الخروج من دائرة الحصار :

وبعد :

إن الخروج من هذه الدائرة المغلقة المحكمة ليس مستحيلا فهو ممكن، ليس فقط من بوابة التحدي ولكن من منفذ التفرد الفني، فالفنان حينما يتحرر من الداخل سيجد حتمًا وسائله القادرة على مساعدته لممارسة حريته مع بقاء هامش المغامرة، فليس هناك ابداع لا تدعمه مغامرة شجاعة، ولكن مع التأكيد على ان قبل وجود المغامرة او شجاعة التهور هناك المقدرة الفنية التي نراهن عليها، فالكاتب المحيط بفنه والمتمكن من وسائله يستطيع ان يخلق دوائر ابداعه.

ولكن سنرى، في المقابل، ان هذا الأسلوب في التحرر من خلال امكانات الفن الرحبة، وخلق عوالم جديدة مؤثرة ومتملصة على عين الرقيب، مهما كان، تحتاج الى مقدرة خاصة في استخدام وسائل الايحاء او الرموز أو الأساطير أو الاستحضارات التاريخية او التمويهات الموصلة معناها، دون ان تقع في دوائر التبسيط او تكون هدفا للعيون المراقبة. وهنا سنلمس ان الكاتب غير المتمكن او غير المحيط بموضوعه سيسقط وتتسطح معالجته فتنكشف اهدافه، او يقع في اسار الغموض والتغريب فيكون فاقدا لشفافية الابداع وغير قادر على التوصيل ومن ثم التأثير.

لقد توفرت بعض المنافذ التي سمحت بالاقتراب من بعض المناطق المحاطة ببعض الاسوار، ولعل ابسط تلك المنافذ واقربها ذلك الدخول السهل الهضم، مثلا، الفنان الجماهيري المحبوب الذي يختار طريقا مقبولا، ويملك المقدرة على التصرف مع حساسية الموقف، فقد يقبل منه مالا يقبل من غيره، مثلا في بعض حالات تصوير الفنان

حسين عبدالرضا وأمثاله لبعض الشخصيات والمواقف - مسرحية سوق المناخ مثلا - أو اطلاقه بعض الاشارات التي لو صدرت من غيره لأولت تأويلات شتى، ولكن مثل هذه الحالات مرتبطة، عادة، بشخصيات فنية معينة وليست قاعدة يركن اليها، كما انها لا تلغي الخط العام الذي نتحدث عنه حول حق كل فنان بالتمتع بمساحة من الحرية تسمح له ان يعبر عن خوالجه وتصوراته.

ولكن ينفذ الفنان المسرحي الأصيل صاحب الموقف المتميز من هذا الحصار المفروض، ولكي يحقق شيئا من حريته المستلبة لجأ الى الخروج من هذا المأزق باستخدام المخارج في الوسائل الفنية، والاختيارات التي تسمح له بان يتحرك في مساحات اوسع.

ونستطيع ان نتلمس عدداً من الوسائل التي لجأ اليها الفنانون للخروج من هذه المآزق مثل :

* الاعتماد على الرمز، ففي المساحة غير المحددة التي يهبها تجريد الرمز، مجال وهروب من عدم التحديد او الاشارة المباشرة، فالتجهيل وعدم التحديد وتوسيع الإطار والتهويم، كل هذه مخارج تسمح للتعبير الفني بان ياخذ مداه في الوقت الذي يقلل من الدخول في مناطق الخطر، علاوة على ان هذا فيه استخدام مشروع ومريح من الناحية الفنية، فالرمز اساس فني رفيع المستوى يسمح لخيال الفنان ان يحقق ذاته باستعراض امكانياته.

ويدخل في هذا استخدام الانماط او الاستخدامات الخاصة لبعض النماذج البشرية في محاولة للخروج عن المباشرة، او اسقاط وإكساب بعض هذه ابعادا لدلالات خفية، ولعله من المفيد الاشارة الى

الانماط الثلاثة التي ادار حولها الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم الحديث حول نماذج السلطة القهرية والتي تمثلت عنده في الاب والنوخذة والسلطان، فوجد فيها نماذج رامزة لقضايا معاصرة ملتهبة، فهي مثلا اوغلت في اهتمامها برمز الابوة من أجل مواجهة اشكال التخلف الاجتماعي التي يرثها المجتمع التقليدي عند ازدياد ضربات التغيير، وهذا الرمز يقدم طاقة درامية منفتحة وضعت امام الكاتب المسرحي عنصرا مغذيا لها ومحققا الوجود الذاتي والموضوعي في الحياة، من خلال هذا المقدار من التعبير التلقائي عن المعارضة لكوابح السلطة القهرية، والتي تقف وراء اشكال التخلف في مجتمع الخليج(٢٨).

* الاستتار وراء التاريخ، أي حدث في زمن آخر، وهذا يحمل في داخله ابتعادا، أو وضع مسافة فاصلة تسمح بإلغاء التفسير الشخصي المباشر الى العمومية التي تقلل من حدة انفعال التلقي الشخصي.

* قذف القضية إلى الخارج، أي حدث في مجتمع آخر، وفي هذه الحالة يكون الركون والاعتماد على النصوص العربية، التي تكون قريبة المأتى والدلالة، للتشابه والترابط اللذين يسمحان بمس القضايا المحلية بصفتها جزءاً من القضايا العربية العامة.

وزيادة في التستر او تحقيق الذات الفنية في مجال تجاوز الطوق المفروض، يلجأ إلى الاعمال الفنية العالمية التي تتيح فرصة لانطلاق الفنان مع تلك النماذج العالمية ومس القضايا الهامة والاجزاء الملتهبة منها دون ان يدخل تخوف او تهيب المحاسبة واللوم والمطاردة.

* إضافة إلى ما سبق نجد انه قد تتضمن الأعمال المسرحية بعض النماذج من خارج المجتمع الخليجي، ويأخذ الفنان فرصته لتصوير الانحرافات والامراض والقضايا التي يريد ان يأخذ حريته في تناولها منسوبة الى (غير الخليجي). وقد سببت هذه احراجات سياسية وضغوطا خارجية وانتقادات محقة قللت ايضا من التوسع في استخدام هذا المخرج.

* وقد يعتمد الفنان الى الخلط بين العربي أو العالمي بالمحلي، وفي هذه الحالة، يقوم بالتمويه والتغيير، فيصبح عنده منفذان يستفيد منهما، فهو يقدم العالمي الذي يتحدث عن مجتمع آخر، وتكون هذه ذريعته، وفي الوقت نفسه يكسبه اطارا محليا، أو شكلا ينبىء عن المحلية وبهذا يكون قد استنفر الجانبين معا مستفيدا منهما.

هذه بعض الوسائل التي حاول الفنان المسرحي من خلالها ان يسترد شيئا من حريته ويوسع الاطار الضيق الذي حوصر فيه، وقد خاض خلال الخمسين سنة الاخيرة معارك وتعرض لمضايقات ولكن الأمل والتصميم ترافقا سعيا وراء إرساء هذا الفن المتميز. فإذا المسرح مؤسسة اجتماعية رائدة لا يستطيع احد ان يقلل من أهميتها او يلغي دورها.

وهذا التاريخ النضالي لا يحسن أن يتوقف، بل إن على الأجيال الحالية والقادمة ان تمد خطواتها إلى الأمام فلا تستسلم، فالمطالبة بالمزيد من الحرية المباشرة والصريحة دعوة جديدة بالاستمرار، فحق الفنان في اطلاق إبداعه هو حق لا يملك التنازل عنه لانه متعلق بحق الوعي الشعبي الذي يتحمل الفنان مسؤولية خاصة تجاهه.

الهوامش والمراجع

١ ـ جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ت : د. فؤاد زكريا، مطبعة عين شمس، القاهرة: ١٩٧٤، ص ٥١٤، ٥١٧، ٥١٩. وانظر كذلك موجز النقد الادبي لفيرنون هول، ت: د. محمود شكري مصطفى، عبدالرحيم جبر، دار النجاح، بيروت. ص :١٣، ١٤، ١٥.

٢ ـ لسنا في مجال تجاهل الحس الانساني والغرض التربوي اللذين كانا يمثلان الدافع الاساسي في موقف افلاطون، فقد جاء موقفه المفرط في لومه في سياق حديثه عن تربية النشء والمحافظة عليه.

٣ ـ د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، القاهرة: ص ٤٠.

٤ ـ تولستوي. ما هو الفن، ت: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد، دمشق، ص: ٥٩، ٨٩، ٩٠، ١٠٠، ١٨٦، ١٩٩، ١٧٠.

٥ ـ عبد الرحمن الخريجي، نشأة المسرح السعودي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، ١٩٨٦، ص٤٢.

٦ ـ السابق: ص ٤٣.

٧ ـ د. محمد حسن، الحركة المسرحية في الكويت، الكويت، ص ٤٩، وانظر كذلك خالد سعود الزيد، المسرح في الكويت، شركة الربيعان، الكويت، ١٨٩٣، ص ٤٩.

٨ ـ انظر المرجع السابق، حيث يشير الى مقالة عنيفة وجهها طليمات

الى : الارشاد والمرشدين، ويقصد بها جمعية الارشاد الإسلامية وقد نشر القسم الاول من المقالة (ومع ان المجلة وعدت بنشر البقية في العدد التالي الا انها لم تنشره مما يدل على ان معارضة او سلطة قد رأت ايقاف هذا اللون من الحوار). ص ٥٢.

٩ ـ مبارك الخاطر، المسرح التاريخي في البحرين، البحرين، ص ٣٩، ٤٠، ٤١.

١٠ ـ السابق، ص ١٠٧.

١١ ـ عبدالرحمن فهد الخريجي، المسرح السعودي، ص ٤٦، ٤٧.

١٢ ـ خالد سعود، المسرح في الكويت، ص ٢٠.

١٣ ـ خالد سعود، المسرح في الكويت، ص ٨٦.

١٤ ـ محمد الخريجي، المسرح السعودي، ص ٤٠، ٤١.

١٥ ـ قاسم حداد، المسرح البحريني، وزارة الاعلام، البحرين، ص ٣٥ وانظر دعوة احمد المناعي ومناقشة قاسم حداد لها، ص ٤٣، ٤٥.

١٦ ـ د. ابراهيم عبدالله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية، شركة الربيعان، الكويت ، ص ٦٣.

١٧ ـ السابق: ٦٩ ، ١٠٧.

١٨ ـ د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت، ص ٤٣.

١٩ ـ عبدالاله عبدالقادر، تاريخ المسرح في دولة الامارات العربية

المتحدة، دار الفارابي، اتحاد كتاب وادباء الامارات ١٩٨٨، ص ١٦٨.

٢٠ ـ المصدر السابق، ص ١٦٧.

٢١ ـ د. أمين العيوطي، فرقة المسرح العربي، مسيرة ربع قرن، الكويت ١٩٨٦، ص ٣٢٥.

٢٢ ـ الاستاذ خالد سعود الزيد، المسرح في الكويت، ص ٢٥٤.

٢٣ ـ الاستاذ قاسم حداد، المسرح البحريني، ص ٥٢.

٢٤ ـ فرد ب. ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ت: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، ص ٣٠١.

٢٥ ـ عندما قدم النشمي في احدى مسرحياته نموذجا بشريا التقطه من الواقع المحيط به، ربط الناس بين النموذج والشخصية وتبرعوا بتقديم معلومات اضافية. وفي الوقت نفسه اشار النشمي الى ان بعض المثلين تعرضوا لضغوط خارجية، مذكرات النشمي، ص ٤٠٥، ٤٠٦ من كتاب (أدباء الكويت في قرنين) ج ٣ لخالد سعود الزيد.

٢٦ ـ د. ابراهيم عبدالله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، الكويت، ص ٢٩٠.

٢٧ ـ نشير إلى ما لمسه قاسم حداد من تراجع المعاودة عن المكانة التي اكتسبها، حيث يعلق على عمله الثاني بعد أن تم توقيف مسرحيته (سبع ليالي) يقول حداد عن المسرحية الثانية: بانها لا

تمثل تراجعا فنيا بالنسبة للمؤلف فحسب، بل تعتبر تراجعاً موضوعيا، متورطا في فكر اجتماعي متخلف. ص ٥٤ ولعل صدمة المسرحية الأولى جعلته يصبح رقيبا على فنه.

٢٨ ـ المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي: ٣١٢ ـ ٣١٣.

التعقيب

الاستاذ / أحمد عبدالحليم

أحمد عبد الحليم

- من مصر
- مسرحي عربي معروف كممثل ومخرج على الساحة المسرحية العربية.
- خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة.
- خريج اكاديمية الفنون الملكية ايضاً.
- ساهم في انشاء مسرح المائة كرسي.
- له العديد من المسرحيات اخراجاً وتمثيلاً.
- شغل منصب مدير المسرح القومي بالقاهرة.
- يشغل الآن منصب استاذ مادة التمثيل والاخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الرئيس

السادة والسيدات

* كلمة حق ينبغي ان نفصح عنها وهي الامتنان الكبير الى المسؤولين والمنظمين جميعهم الذين قاموا على اعداد وتنظيم هذا المهرجان المسرحي الخليجي الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربية في ابوظبي، ان اقامة مثل هذه المهرجانات تعتبر محطة هامة من اجل التزود بمعان ذات حركة ديناميكية تحرك من جمود الحركة المسرحية، اذ تدفعها الى التحدي في ظل ظروف صعبة يحياها العالم العربي بصفة عامة ومنطقة الخليج بصفة خاصة.

* فشكراً عميقا للمسؤولين والفنانين ولوزارة الاعلام والثقافة في دولة الإمارات العربية المتحدة لما قاموا به من جهد وكرم وضيافة ازاء زملائهم واخوانهم من الفنانين والادباء والنقاد الذين أتوا للمشاركة في تلك التظاهرة المسرحية الرائعة والتي من شأنها ان تخلق مناخا طيبا للحوار المفيد البناء الذي يكون اضافة وتأكيدا لضرورة وجود المسرح كظاهرة حضارية حتمية تستكمل بها أية أمة كيانها ووجودها.. هذا فضلا عن العروض المسرحية المتنافسة التي تقوم بها دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية.

«يقول ارنست فشر، من أبرز نقاد الفن الاجتماعيين في العصر الراهن، «ان عمر الفن يوشك ان يكون هو عمر الانسان».

ويقول رينيه ويج «استاذ سيكولوجية الفنون التشكيلية في الكوليج دي فرانس».

«ليس الفن لهوا أو مجرد ترف، مهما يكن هذا الترف رفيعا، بل الفن ضرورة ملحة من ضرورات النفس الانسانية في حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط بها.. فاذا صح القول ألا فن بلا انسان.. فينبغي القول كذلك الا انسان بلا فن».

* يقول المصور موندريان «بيتر موندريان/عام ١٨٧٢ ـ ١٩٤٤» وهو رسام هولندي «ان الفن يمكن ان يختفي وان الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن، اذ لم يكن الفن في جوهره الا تعويضا عن انعدام التوازن في الواقع الراهن، ويقول... «ان الفن سيختفي عندما تصل الحياة الى درجة أعلى من التوازن».

وهو بهذا يرى في الفن بديلا للحياة، ووسيلة لايجاد التوازن بين الانسان والعالم الذي يعيش فيه.. وهي فكرة تحوي اعترافا جزئيا بطبيعة الفن وضرورته.. ولكن وجود التوازن الدائم بين الانسان وعالمه امر مستبعد حتى في ارقى اشكال المجتمع.. ومن هنا نستطيع ان نستنتج حتى من هذا الرأي ذاته.. ان الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما في الماضي.. ومن ثم فان فن المسرح وهو احد روافد فنون التعبير أصبح وجوده ظاهرة حتمية لمجتمعاتنا التي دخلها هذا النوع من الفنون منذ وقت قصير قياسا للمجتمعات الاوروبية التي احتضنته كمنبر من منابر التعبير الانساني والتي استطاعت ان تقفز قفزات نوعية مما ساعد على ظهور تيارات مختلفة.. بينما نحن في مجتمعاتنا العربية بصفة عامة وفي منطقة

الخليج بصفة خاصة أصبحنا متلقين لهذا الفن الوافد الذي جاءنا متأخرا نتيجة ملابسات عديدة لا مجال لذكرها في هذا الوقت، إلا انه أصبح ذا ضرورة حيوية بوجوده الحي وذلك بما نراه من اهتمام المسؤولين ونشاط الفنانين انفسهم بدليل وجود مثل هذا المهرجان اليوم.

* من هذه المقدمة التي سردت فيها أهمية ضرورة وجود هذا الفن المسرحي في مجتمعاتنا فانني اردت ان أشير الى البحث والدراسة المتأنية والتحليل الموفق الذي قدمه لنا الاستاذ الدكتور سليمان الشطي الذي يعتبر من الأدباء والمفكرين الذين لهم دور متميز في رصد حركة المسرح في الكويت وفي منطقة الخليج، وبما أعرفه عنه من حماس بالغ وعشق لفن المسرح، فلا أنكر انني استمتعت حقا بتلك الدراسة التي هي بمثابة مكاشفة صريحة لمايعانيه المسرح بصفة عامة في منطقة الخليج وفي الكويت بصفة خاصة.. والموضوع الذي أثاره من خلال تلك الدراسة حي وبالغ الأهمية لما له من أثر كبير على المنتج الفني.. الا وهو المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصيرية.. حرية التعبير ـ الرقابة.

* قال أحد النقاد العرب المعروفين (المسرح لسانه طويل) بما يعني أنه يتطرق لموضوعات حساسة قد تمس شريحة اجتماعية لها تأثير قوي على السلطة بما يؤثر بالسالب على العرض المسرحي وذلك من خلال اجهزة الرقابة.. والأمثلة على ذلك كثيرة.

* حقيقة الا نستطيع ان ننكر أن المسرح قد فرض وجوده رغم كل المعوقات، إلا أن دوره يظل قاصرا نتيجة للظروف الاجتماعية والتناقضات الطبقية بما يحد من انطلاقته الفنية الموضوعية التي

تعتبر احد ركائزه الهامة، وقد وافانا الاستاذ الدكتور سليمان الشطي بالحقيقة كاملة إذ أصبح المسرح في كثير من الأحيان يلجأ إلى التاريخ أو إلى الرمز البعيد أو إلى وسائل كثيرة تعتبر تحايلية من أجل تمرير العمل من تحت أيدي الرقابة.. سيان كانت الرقابة حكومية أو رقابة ذاتية فرضت على الفنان نفسه من خلال كل الظروف والملابسات التي خلقت كثيرا من المحظورات، بحيث أصبح الفنان نفسه رقيبا على ذاته.. ومن ثم تخرج الاعمال ناقصة وعاجزة عن أن تحقق الأهداف التي يتأملها الفنان المبدع، فتخرج في صورة ملغزة ومطلسمة قد يكون من أثرها معاناة المتلقي في الاستجابة للاعمال المقدمة على المسرح بما يعكس نتيجة سلبية وهي هروب المتفرج من ناحية.. وعزوف الفنان المبدع نفسه عن استمراره بهذا الاسلوب الذي يحد من حركته بالصورة التي ينبغي للفنان أن يريدها.

* إذا نظرنا الى الواقع المسرحي فسوف يتأكد لنا بأن ما يقدمه المسرح الان ليس هو الطموح وليس هو المسرح الحقيقي، بل أصبح مسخا ومشوها وبعيدا عن كل ما نحلم به، اللهم إلا بعض الأعمال الفنية التي يقوم بها قلة من الفنانين وذلك بمناسبة المهرجانات فقط وبعدها ينفض المولد ويعود المسرح الى صورته التقليدية البغيضة.

* انني اعتقد بأن المسرح بدخوله علينا متأخرا قد بدأ بقلة من الفنانين والمهتمين وفرض وجوده دون توعية جماهيرية، فأصبح هذا المسرح يشد المتلقي دون قناعة داخلية بأن المسرح ظاهرة حضارية.. والمفارقة هنا تظهر وتتضح بأن الراي السائد عند المتلقي هو التسلية والترفيه.. اللهم إلا قلة من الذين يستشعرون أهمية وجود المسرح، اذ نجد ان لهم مذاقاً خاصاً تجاه المسرح، اذ يعتبرونه أداة فنية ذات

أهداف تعليمية وتثقيفية وتنويرية وترفيهية.. وهناك امثلة كثيرة تصادفني كثيرا إذ اتقابل مع طبيب او مهندس أو مدرس وأدعوه مثلا لمشاهدة مسرحية ما.. فيتعلل بأسباب واهية عن عدم قدرته للحضور... ولكن الحقيقة هي ان النظرة مازالت متخلفة، إذ ينظر الى المسرح او إلى الفنانين باعتبار انهم (مشخصتية) وليسوا اكثر من مجال للتسلية.. وهذا هو الخطأ بعينه الذي يشكل معوقا كبيرا لمسيرة المسرح.

* إذن فإن السواد الأعظم من المتلقين لا يعرفون أهمية وجود المسرح، على العكس من الإنسان الأوروبي الذي ينظر الى المسرح على انه جزء هام من برنامجه الحياتي.. ذلك لان الوعي الجماهيري أو وعي المتلقي العربي والخليجي ليس واضحا، مما يثير الخلافات الحادة بالنسبة للمسرح، ومن ثم فان المسرح بدأ في عالمنا العربي والخليجي من خلال مبدعين ولم يبدأ من خلال متلقيه الذين يشكلون حجر الزاوية للمسرح، اذ بدونهم لا يكون هناك مسرح.

إن تقييد حرية التعبير وفرض رقابة غير واعية على المبدع جاءت نتيجة عدم تضافر جهود المتلقي مع المبدع في فرض حرية التعبير وفك قيد الرقابة على اعناق المبدعين.. واعتقد ان هذه المشكلة، أساساً، هي وليدة عدم التخطيط منهجيا وعلميا.. فانه لم يراع في التخطيط العلمي أهمية وجود الفن، مما خلق اختلافات وتناقضات في فئات وطبقات المجتمع التي هي بطبيعتها موجودة. فعندما مثلا يتعرض المسرح إلى إحدى قضايا انحراف العدالة في شخص ما (قاض مثلا) فان جمعية القضاة.. أو النقابة، تقوم قيامتها وذلك بالتأثير على السلطة التنفيذية مما يساعد على الغاء العمل أو تعديله بما يشوه صورته.. لكن عندما يكون هناك وعي كبير عند الملتقي فان مثل هذه

الأمور لا تثير حساسية ما.

* إن بحث الاستاذ الدكتور سليمان الشطي بما يشكله من أهمية بالغة في قضية المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصيرية (حرية التعبير/الرقابة) قد افادني كثيرا اذ فتح لي بابا ربما يساعدني او يساعد في استكمال هذه القضية من جوانب اخرى.

* إن مسؤولية الدولة حقيقة تجاه المواطن، هي ان تأخذ بيده من طفولته وحتى يخرج من الجامعة، وذلك من خلال التعليم الذي يؤهل هذا الكائن الى أن يكون انساناً متعلما.. وهذا دور تقوم به الدولة حقا.. لكن يظل التعليم ناقصا بكل المقاييس.. وذلك لان المسألة ليست موضوع حشو العقل بالمعلومات فقط، بل ان الارتقاء بمشاعر واحاسيس ووجدان الانسان من خلال معلومات فنية ومبرمجة على مدار السنوات المختلفة ضمن مناهج التعليم تساعد على التربية التعليمية والفنية، بما يخلق في النهاية انساناً متعلما ومتذوقا للفنون التعبيرية... فربما نجد في النهاية فنانين مبدعين.. وايضا متلقين.. واسمحوا لي أن أقول مبدعين.. فان تلاقي الفنان المبدع مع المتلقي هي حالة خاصة وفريدة في نوعها.. فوعي وادراك المتلقي لماهية الفن واهميته يخلق مناخاً طيباً، وربما تذوب كل التناقضات القبلية والعائلية والطائفية والمهنية بما يساعد في النهاية على فرض حرية التعبير بصورة عامة.. وهذا لن يحدث على الفور.. ولكن امامنا وقت طويل حتى يتحقق لنا الحلم الجميل وهو التمازج العقلي والفني والوجداني بين المتلقي والفنان المبدع دون حساسية ودون فرض وصاية.. فالفن المسرحي ضرورة هامة.. ولن يكتمل له الارتقاء والتألق دون وجود المتلقي الواعي والمدرك والمستبصر لافاق المستقبل الزاهر.

* لقد استشهد الاستاذ الدكتور سليمان الشطي بصورة من صور الحجر على انطلاق الفنان المبدع فيقول ان افلاطون دلل على ان الفنان مسلوب الحرية والارادة، يأتيه الفن عن طريق الالهام لا التفكير العقلي المنظم.. فنشاطه درب من الجنون، ويصل الى غايات الفنانين المشكوك فيها.. فهم لا يهتمون الا باجتذاب الجمهور، ومن ثم فان اعمالهم ينبغي الا تنتشر بين الجمهور الا بعد ان يقرها المسؤولون في المجتمع.. كما اشار الاستاذ الدكتور الشطي إلى تولستوي بأنه فنان مبدع ومتميز الا انه تحول من مبدع متميز الى مصلح جاءت ردة فعله قوية ورافضة للفن الا القليل منه.. فقد رأى فيه محطما للانسان العادي، ومن ثم فانه يرى ان البشرية تقدم تضحيات في سبيل فن وهمي هدفه التلذذ فقط، ويشن حملة على ما يسمى بالفن الراقي الذي تجهله الاكثرية من الشعوب، وركز على ان الفن الحديث ينقل الينا النزوات الجنسية ويشيع فينا الملل، ويستمر الاستاذ الدكتور الشطي في القول بأنه اذا كان هذا يحدث عند الذين قد رسخ الفن المسرحي عندهم، وتأصلت قواعده واصبح جزءا من عقيدتهم الفنية، بل وسيلة من وسائلهم الدينية والاصلاحية.. فماذا نقول نحن الذين تلقينا هذا الفن حديثا. لا شك ان ورطتنا كبيرة.

* الرد على هذه الجزئية هو الظروف الاجتماعية والسياسية والانسانية للمجتمعات في الوقت الذي قيلت فيه تلك الافكار، فربما تتوافق ظروف تلك المجتمعات في الماضي مع الظروف التي نعاصرها في العالم العربي بصفة عامة ومنطقة الخليج بصفة خاصة، في الوقت الحالي.. وإذا ما نظرنا الى العالم الاوروبي في الظروف المعاصرة فسوف نلمس تطوراً للفن المسرحي وانطلاقا نحو تحقيق الحد المعقول

بحرية التعبير.. ولا يفوتني ان اركز على جملـة قيلت ضمن البحث في الفقرة الخاصة بتولستوي (عندما قام تولستـوي نفسـه بشن حملـة على ما يسمى بالفن الراقي الذي تجهله الاكثرية من الشعوب..) هـذه الجملة الاخيرة (تجهله الاكثريـة من الشعـوب) هي بـدايـة الخيط في محاولة مني للربط الموضوعي بين المتلقي والفنان المبدع.. فـاذا كـان المتلقي غير قادر على استيعاب الفن الراقي.. فليس هذا بخطئـه. ولكن يرجع هذا أسـاسـا الى عـدم التجـانس الفكـري بين المتلقي المتـذوق والفنان المبدع.. فاذا كان الفنان المبدع قـد عشق فن المسرح فينبغي ان يكون المتلقي على قدر ما من التمتع بامكانية التذوق.. وهذا مـا أريـد أن أصل اليه بأنه لا يمكن ان يكون لدى مجتمع ما فنـان مبـدع والا يكون هناك متلقٍ متذوق، والا فـان العـلاقـة الجـداليـة بين المتفـرج والفنان والمبدع تكـون مفقـودة تمامـا.. ولا شك ان العـالم الاوروبي استطاع ان يخلق توازنا بين المتلقي والمبدع من خلال بـرامـج معينـة ومحددة تحفظ للمواطن العادي حق التمتـع بـالحـد المعقـول لتـذوق الفنون والايمان بها يحفظ للامة او لكيانها الوجه الحضاري.

* يظل المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصيرية مسألـة حساسة تضع الفنان المبدع أمام قيـود تكبلـه من محاولـة الانطـلاق بالافكار، رغم محاولته المضنية في ايجاد حلول جـذريـة للقضـاء على تلك المفارقة التي تؤثر بشكـل سلبي على مسيرة المسرح، من اللجـوء الى الرمز او الايحاء او التستر وراء التاريخ، فبقدر ما تكون هذه حلا مؤقتا إلا أنها ستجعل الفن المسرحي مؤطراً ومحدداً بملامح ثابتـة لا تتغير ولا تتجدد، وهذا ضـد الفن. فـالمسرح دائما حـركتـه متجـددة ومعبر حقيقي عن مجتمعـه.. ومن ثم فـــان المسرح الخليجي يقف في

مفترق طرق خصوصا مع الظرف الآتي نتيجة الاعتداء العراقي الغاشم على دولة الكويت، مما يجعلنا نضطر الى التفكير جديا في اعادة صياغة جديدة تساعد المسرح على الانطلاقة التي تحقق له الازدهار.. فاذا كنا في كثير من الملتقيات تحدثنا عن هموم المسرح والمعوقات التي تقف حائلا بينه وبين المتلقي، وذلك قبل الحدث الجلل الذي حدث للامة العربية، فما بالنا الان وقد حدثت هذه الامور وتفاقمت الاحداث.. لقد اصبح علينا الان بكل المقاييس ان نعاود اعادة الحسابات، وذلك بالدعوة الى ايجاد حلول جذرية لكثير من القضايا التي تهم المسرح منها الآتي :

١ ـ الانفصال التام بين المتلقي والمبدع مما ألجأ الفنانين الى تقديم تنازلات كثيرة تجعلنا نرى الصورة واضحة، وذلك بتأثير موجة الاسفاف والتسطيح في كثير من الاعمال المسرحية بحيث اصبحت السمة العامة، بينما المسرح الحقيقي يتوارى وينكمش..

٢ ـ التأليف للمسرح اصبح عملة نادرة مما ساعد على دخول كثير من المؤلفين الذين لا يملكون موهبة التأليف على الدخول الى ساحة المسرح من النوافذ.

٣ ـ قصور التعليم في تضمين مناهجه مواد مرتبطة بتاريخ الفنون ومدى أهميتها للمجتمعات، مما ساعد على عزوف معظم الجماهير من ارتياد المسرح تحت تأثير فكرة ان المسرح ما هو إلا دار للهو.

٤ ـ أصبح دخول المسرح مقصورا على فئة محددة وهي التي تستطيع ان تدفع ثمن التذكرة جريا وراء مشاهدة نجم معين.

٥ ـ الساحة المسرحية اصبحت مشاعا لكثير من المنتجين الذين لا يبغون الا الربح السريع.

٦ ـ تأثير وسائل الاتصال كالتلفزيون والفيديو على المتلقي.

* كل هذه الامور جعلت المسرح في طريق مسدود ولم يتبق الا التفكير جديا في ايجاد الحلول التي تساهم في فتح الطريق أمام الفنان المبدع.. فمن بمقدوره ان يساعد في حل هذه القضايا؟ أقول ان الدولة في تخطيطها الاستراتيجي لبناء الامة لابد وان تضع الفن في مخططاتها وان تكون عاملا مساعدا في تذويب الطبقات الاجتماعية وتذويب الحساسيات من أجل ان نستشرق فنا حقيقيا بعيدا عن النفاق والرياء ليؤكد حضارة الامة.

* وختاما فاني لا أملك الا ان أقول أو بمعنى اخر استعير مقولة نعرفها جميعا (أعطني رغيفا ومسرحا أعطيك مجتمعا) وشكرا للأستاذ الدكتور سليمان الشطي على دراسته الطيبة وشكرا لكم.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

المناقشات

د. محمد مبارك بلال

أشكر الدكتور الشطي على هذا البحث الذي لمس مناطق جديدة في التعامل مع الظرف الواقعي في الكويت. كما اشكر السيد المعقب وملاحظاته، فهو احد اعمدة انشاء المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

كان المسرح العربي في الخمسينات والستينات، يعيش حالة من الازدهار، مع ان السلطات التي كانت موجودة في ذلك الزمن، هي نفسها الموجودة الان، ولكننا نلاحظ الان ان المسرح يتراجع، وان هناك كثيرا من الاشكاليات التي تعيق تقدم المسرح، وخاصة في منطقة الخليج.

أنا أعتقد ان المسرح هو احد مفردات الواقع الثقافي لاية أمة وكذلك في الخليج العربي. وان تراجع المسرح هو ايذان، او تعبير، او اشارة، الى تراجع البنى الثقافية، بأغلب مؤسساتها في منطقة الخليج العربي. وما نشهده اليوم في الكويت، بشكل خاص، من تراجع للمسرح، ولقضايا الابداع، والفكر والادب بوجه عام، ونشوء قوة وسيطرة البنى التي تمثل معوقات حقيقية للمسرح، هو بسبب تراجع الفلسفات الثقافية، التي يعتبر المسرح احد الابناء الكبار الشرعيين لها.

نحن اليوم نعاني من سيطرة فكر الشارع بمفهومه العام، وغلبته على كل قضايا الثقافة، هناك عداء ظاهر في المدرسة وفي

المؤسسة الاكاديمية للكتاب وللفكر، ولذلك نجد ان هذه السيطرة الغت دور الابداع ودور المسرح، فكان من الطبيعي ان نعود الى مناقشة واستقراء هذه الفلسفات الثقافية من أجل العودة الى فرض أهمية المسرح والفكر والفن والادب، هذه دعوة أوجهها من هذا المهرجان في محاولة للاستفادة من تجربة الكويت بعد الغزو وما سببه من تدمير. وشكرا.

الاستاذ فرحان بلبل

الدكتور المحاضر عدد مظاهر الرقابة وأساليب الخروج منها، غاضبا بهدوء، مستنكراً بوعي، واذا به يمزج الموضوعية باتخاذ الموقف فأمتعنا. وينتهي إلى نهاية نابعة من محاضرته مطالبا ان تفرج الرقابة اظافرها عن المبدعين، وهذا حلم.

الدكتور المعقب طالب بهدوء مماثل بتثقيف المواطنين وتوعيتهم بالمسرح، وطالب الدولة التي هي الرقيب ان تقوم بهذا الفعل، وهذا ايضا حلم.

فإذا اضفنا إلى ذلك رغبتنا في عودة المسرح الى ازدهاره، وجدنا أمامنا احلاما ثلاثة. ترى! كيف نستطيع تحقيق هذه الاحلام الثلاثة والرقابة موجودة شئنا أم أبينا، ولكي لا يحزن اهل الخليج كثيرا، احب ان اذكر ان أمثال هذه المناقشات، تدور في سوريا منذ اكثر من عشرين عاما، كما تدور في اروقة مهرجان دمشق كل عام، واظن انه قد عقدت ندوة ختامية في احد مهرجانات دمشق حول موضوع الرقابة.

في تقديري ان السبيل لتحقيق هذا الحلم الثلاثي، ان نكون

واقعيين، لكن متمردين، فنحن لن نستطيع الان الهروب من الرقابة، خاصة وان الدولة التي تمنح هي التي تمنع. ولذا لاأقول ان نخضع لهذه الرقابة، وانما ان نكثر من التحايل عليها، وذلك بسبيل واحد، هو ان نكثر من العروض المسرحية، على المسرحيين في كافة الوطن العربي ان يتناسوا هذه الموضوعة، وان يجهدوا الى شيء واحد، هو ان يقدموا ما استطاعوا من العروض المسرحية، بهذا الشكل نحقق هذا الحلم الثلاثي، لان الاكثار من العروض المسرحية، واسلوب التحايل على الرقابة، سوف يضعفها، والاكثار من العروض المسرحية سوف يثقف الجمهور، ذلك ان عرضا مسرحيا جميلا واحدا، يفيد المتفرج اكثر من قراءة كتاب. وفي الوقت نفسه نعيد إلى المسرح ازدهاره، ذلك انه لا يجعل المسرح مزدهرا الا العروض.

ايها المسرحيون اكثروا من عروضكم تحققوا هذه الاحلام الثلاثة، وشكراً.

د. حمدي الجابري

المسرح العربي نشأ ومعه رقابته، ولن ننسى انه في عام ١٩٠٧ كان في كل مسرح رجل شرطة يمثل السلطة، وقبل ذلك عانى مارون نقاش من سيطرة رجل الدين، بل واعتراض القاضي، ومازلنا نتحدث في هذا الامر، والخياط طرد من مصر بسبب مسرحية اسمها «الطاغية». وصنوع نفس الشيء، وكان من المفروض ان يكسبنا قدم الموضوع بعض الركائز.

الرقابة أساسا تعتمد على مواد قانونية، واسس مطاطة للغاية، تسمح باحتواء كل شيء في الحياة: الاداب العامة، والدين، سياسة

الدولة، والسلام الاجتماعي. واي شيء في حياة الانسان العربي لا ينفصل عن الركائز الأربع هذه، وهي مواد قانونية، ولم نكتف بهذا بل انشأنا اجهزة رقابة غير ظاهرة، مسارحنا العربية معظمها حكومية، وبالتالي تشرف عليها الدولة، تمنحها الدولة المال اللازم لتقديم العروض المسرحية، والرقابة هنا ستكون من مدير الفرقة نفسه، ولتجميل الوضع يمكن ان نكون لجنة قراءة، أو مكتبا فنيا، لنكسب القرارات الرقابية صفة الشرعية، وهذا يؤدي الى سيطرة الرقابة في شكلها غير الظاهر، أما في الشكل الظاهر، فهي جهاز امني، غير منتظر منه ان يدافع عن فنان او مبدع، وعليه ان يظهر وجوده ضد خطر وهمي محتمل، وهو ابداع الفنان الذي يفترض انه عدو لمجتمعه، وبالتالي لابد من الحجر عليه منذ البداية. ولتأكيد أهمية وجود هذا الجهاز، الذي لو لم يعمل ولم يثبت دوره، في انه منع خطرا ما فانه يلغى.

المسرح العربي، كما اشرتم، محاصر بين جهاز خارجي وجهاز داخلي، ومع ذلك، استطاع الفنان، ويستطيع، ان يقدم اعمالا على الساحة، تفيد الانسان وتفرض وجودها على الرقابة، بدليل ازدهار المسرح في الستينات، مع انه كان هناك جهاز رقابة متشدد جدا، فقد لجأ الفنان الى الفترة المملوكية، تلك الفترة المملوءة بالاغتيالات واغتصاب السلطة والقهر، ومع ذلك عرضت للناس وحازت اعجابهم، فامكانية الهرب من سلطة الرقابة قائمة.

الغريب ان هناك سيطرة اخرى للرقابة، نجح القطاع الخاص في الوطن العربي كله في الهرب منها لان الرقابة موجهة فقط للمسارح الحكومية او المسارح الجادة، لم نسمع عن مسرحيات قطاع خاص

اوقفت، كأن هناك اصرارا من جانب الرقابة، وبالتالي من جانب الدولة، على السماح للقطاع الخاص بنشر افكاره، اذن فهناك سبيلان: سبيل الرداء التاريخي الذي تختفي خلفه كتاريخ مضى، وانقضى وحياتنا اجمل منه بكثير، او سبيل ان نتجه للقطاع الخاص.

الدكتور سليمان الشطي، كنت مشفقاً عليه من تناول موضوع الرقابة لانه موضوع في منتهى الصعوبة، وبالغ الحساسية، ومع ذلك استطاع ان يشير الى نقاط استفدت منها شخصياً، وشكراً.

الاستاذ سعد القاسم

اشكر السيد المحاضر والسيد المعقب

امحور حديثي حول موضوع التوعية الجماهيرية، حيث كان الحديث عن دخول المسرح الى بلادنا قبل توعية جماهيرية، وبالتالي فان السواد الاعظم من المتلقين لا يعرف أهمية المسرح عندنا، وأسأل: هل التوعية الجماهيرية المسبقة هي ما يحتاجه المسرح فعلا؟ وبصيغة ثانية هل كان الوعي الجماهيري في أوروبا لأهمية المسرح نتيجة لتوعية جماهيرية قامت بها الدولة أو سواها. ام نتيجة لقيام المسرح هناك فعلا، واعتياد الناس على وجوده، بحكم عمره الطويل حتى صار جزءا من حياتهم؟

إن هذه الملاحظة لا تلغي اهمية قيام الدولة، عبر مؤسساتها التعليمية أساسا بتعميم الثقافة الفنية بفروعها المختلفة بين صفوف الطلاب منذ مراحل الدراسة الاولى. لكن انجذاب الناس للمسرح، وحبهم له، واعتيادهم عليه، مهمة اكبر من ان نحملها للدولة وحدها، بالتخطيط والرعاية وسواها، هي مهمة يحتل فيها المسرحيون ذاتهم

الدور الأول، وخاصة حين وعيهم للظروف المتبدلة التي يعملون بهـا، وقدرتهم على التعامل مع هذه الظـروف، وفي مقـدتها التطـور الهائل الذي شهدته وسائل الاتصال الجماهيري، وتحديدا ما يتعلق بقدرتها المتنامية على تحقيق الاشبـاع، وهـو جـانب في المسرح يجب الا نسقط أهميته، مهما بلغ ايماننا بأهمية الجانب الثقافي فيه.

فالحديث عن الرقابة والحديث عن التحولات لا تعفي المسرحيين من مسؤوليتهم.. وشكراً.

الاستاذ أسعد فضة ـ رئيس الجلسة :

اعتقد اننا نعيش في مجتمع تحكمه مفاهيم وقيم وتقـاليـد تغلب عليهـا صفـة الثبـات، وفي مجملهـا انهـا ضـد المسرح، واذا كـانت المؤسسات الرسمية تلوي عنقها لهذه المفاهيم فعلى المبـدع ان يجابـه هذه المفـاهيم، والمسؤوليـة في رأيي تقـع على عـاتق المبـدع اكثـر من المؤسسات، وامامنا تجارب في العالم ففي ١٩٦٦ أيام ديجول، عندمـا قدم مسرح الاوديو مسرحية لي بارافو، لـ «جان جينيه»، كـان مـديـر المسرح اكبر مسرحي في فرنسا هو جان لوي بارو، كان هناك مـوقف من هذه المسرحية ولكن جان لوي بارو أصر على تقـديم المسرحيـة في الموسم التالي، وطرد من المسرح، ولكنـه ظـل على مبـدئه واشتغـل في حلبة للمصارعة، ولكن كان هناك جمهور يحميه فلم يستكن، وهنالك تجارب كثيرة في العالم تعرفونها.

إذن كانت هذه المفاهيم تفرض على الادارات الرسمية نـوعـاً من القيد على حرية التعبير ، فعلى المبدع الا يخضـع لهذا، وهنا مسؤوليته.

حول هامشيـة المسرح في الـوطن العـربي، فـالمسرح يحتـاج الى امرأة، تلك المرأة التي نشاهدها في المسـارح الجادة في القـاهـرة، والتي

اصبحت من العلامات المميزة في النهضة المسرحية في العالم.

وهامشيـة المسرح تنبـع في رأيي من ان المسرح العـربي مـا زال حتى الآن لم يستطع ان يكسر الاتباع للمسرح الغربي، المسرح العربي منذ نشوئه في القرن الماضي الى الان، ما زال يعانى من مشكلة الاتبـاع والابداع، مع احترامي لكل ما قام به مارون نقاش، وكان ضروريـاً في ذلك الوقت، ولكنه كان ينقل المسرح الغربي كما هـو، وظـل في اطـار الاتباع إلى ان جاء أبو خليل القباني وكان مبدعا، ولانـه كـان مبـدعـا حـرق مسرحـه في دمشق، وهــاجــر الى مصر ليبحث عن جمهــور يحتضنه.

إذن مازال المسرح العربي حتى الان يعـاني من الاتبـاع، وليس هناك ابداع الان في المسرح العـربي الا في نطـاق ضيق، مـازال في دور الاتباع الذي بدأ بمارون نقاش.

من هنا تأتي هامشية المسرح العربي ولا تأتي من عـدم وجـود امرأة او غير ذلك، تأتى من الفقدان الى الابداع، الى الالتحام بالجمهور، هناك نوعان من المسرح؛ اما مسرح يحاكي الغرائز عند النـاس، وهـو المسرح الرخيص، أو مسرح متعـالٍ على الجمهور وما بينها هو المسرح الأصيل، وهو قليل جداً. وشكراً.

تعقيب الدكتور سليمان الشطي على المناقشات :

لست معقبا على كل ما قيل، لانني اتفق مـع اكثـر المـلاحظـات، وابتداءً أنا لم أرد ان أحدد مسارات الحرية، وانما اردت ان افتح نقطة حوار تستكمل من خلال جوانب، موجودة عند الفنانين، وقد أشرت في ثنايـا البحث، الى ان كثيرا من مخاطـر ومحاذيـر القيـود التي تحيط

بالمسرح انما كانت على الاكثر بين الكواليس.

وبسرعة اقول: هل انتصرت الرقابة؟ لا اقول انها انتصرت ولكنها اصبحت اكثر خبثا، واقدر على تبين خبث الفنانين، فقد وضعت قيوداً متعددة كثيرة، وليس الرقابة المباشرة فحسب.

وهناك رقابة الفنان على نفسه، وفي البحث اشارة الى تراجع بعض الفنانين عندما صودرت بعض عروضهم، وقد يتوقف بعضهم. وهذه كارثة.

أنا اشرت في ثنايا البحث الى ان السلطة الدينية في مرحلة، واجهت المسرح، ولكن المسرح في مرحلة انتصر. فالسلطات الرجعية لا تفهم الدين بطريقة صحيحة، مع ان المسرح هو احد دعامات القيم الاخلاقية العالية.

اشرت في ثنايا البحث الى ان المسرح لم يسمح له حتى ان يكون جمعية ذات نفع عام، ولم يتمتع بهذا الهامش من الحرية، واذا كان هناك قيد سياسي، فان هناك قيدا لا يقل عنه وهو الاستقلال الاقتصادي، فان هناك نصا في نفس القانون يمنع اخذ اي مكافأة للمسرحيين، ولا تعود الميزانية لهم، وان كان بعض المسرحيين قد تحرروا بعض الشيء، ولكن القيد السياسي، والقيد الاقتصادي هما قيدان خطيران في قانون الجمعيات ذات النفع العام الذي جاهدنا لتحرير المسرح منه.

الحرية التي اتحدث عنها في البحث ليست حرية الخيار بين امرين، او بين مجموعة من الامور، انا اتحدث عن مطلق الحرية، ان يكون مجال الحرية امام الفنان واسعا، وهو ما نحن بحاجة اليه

تماماً.

وبايجاز، اذا وجدت حرية، واستطاع المسرح ان يعالج قضايانا بحرية ووضوح، سيتزاحم الناس على المسرح.

تعقيب للفنان احمد الصالح حول الفرق المسرحية الحكومية في الكويت :

قد يتطرق الى الذهن ان الحكومة تفرض سيطرتها واراءها على ما تؤديه هذه الفرق من أعمال مسرحية، وانه محظور عليها الخوض في الأمور السياسية.

اوضح ان الفرق المسرحية الكويتية الاربع التي تنضوي تحت قانون الجمعيات ذات النفع العام، الاعمال التي قدمتها هذه الفرق تدل على ان هذه الفرق تنطلق من استقلاليتها في اختيار النص المسرحي بغض النظر عن ماهية هذا النص، او لونه السياسي او الاجتماعي او الكوميدي او ماشابه ذلك. والمثل على العروض التي قدمتها هذه الفرق المسرحية وهي: الشعبي والعربي والخليج والكويتي، فان هذه العروض تدل على ان هذه الفرق المسرحية خاضت، وقدمت الاعمال المسرحية ذات المضمون السياسي، مثل مسرحية (علي جناح التبريزي) التي قدمها المسرح الاهلي، وشارك فيها في مهرجان المسرح السادس في دمشق، وهي من تأليف الفريد فرج، وهي مسرحية غنية عن التعريف في دلالتها ومضمونها.

أما المسرح العربي، فقد قدم مسرحية (خروف نيام نيام) وهي مسرحية ذات طابع سياسي، وبالامس قدمنا مسرحية (سنة ٢٠٠٠) وهي ذات مدلول سياسي.

مسرح الخليج قدم (حفلة على الخازوق)، (عريس لبنت السلطان). وقدم المسرح الشعبي كذلك (مغامرة راس المملوك جابر) لسعد الله ونوس.. وقدم (المهرج) لمحمد الماغوط. والمسرح الكويتي قدم (رسائل قاضي اشبيلية) التي اخرجها الاستاذ سعد اردش، وهذه العروض المسرحية تدل على ان الفرق المسرحية لم تتقيد بقانون الجمعيات ذات النفع العام أو انحصرت في اعمال مسرحية لم تحمل الطابع السياسي. وشكراً.

البحث الثانى

المسرح الخليجى
تأثره بالتيارات المسرحية عربياً وعالمياً

للاستاذ للدكتور محمد حسن عبدالله

الموضوع والمنهج :

هذا الموضوع مترامي المسافات، متعدد الجوانب، كثير المطالب، فى مقدمتها دقة المتابعة لكل ما يعرض أو يكتب من مسرحيات على امتداد الخليج، وتوافر الجانب التوثيقي من نصوص المسرحيات، ومتابعات النقاد، ودراسات الباحثين. والجانبان كلاهما يعانيان قصورا لا فكاك منه على المدى القريب. ربما كان هذا هو السبب فى محاولة هذه الدراسة أن تنتقي لنفسها منهجا لا يعتمد على الجانب الإحصائي وتحليل الأرقام، مع أن الاعتماد على الاحصاء واستخلاص التوجهات من مؤشرات الجداول، تعطي إحساسا بالثقة العلمية، وراحة اليقين، وحياد الموضوعية. غير أنه يبقى فى حالة من السكون البارد، لا يتفاعل مع خبرة كاتب، ولا يحفز موهبة ناشىء، ولا ينير صناعة ممارس. وقد يمكن أن نشير الى هذا الجانب أو ذاك حين نجد لهذه الإشارة أهمية خاصة، أما المنهج الذى ناسب الموضوع ـ كما نراه ـ فقد جمع بين انتقاء الظواهر، وتمييز بعض الأعمال بذاتها، وكان التحليل والنقد ـ المحكومان بالعنوان المحدد لأهداف البحث ـ هو الأسلوب الذى آثرناه.

غير أن المساواة بين التأثير العربي، والتأثير العالمي (كما يدل ظاهر العنوان) يوقع فى لبس قد يؤدي إلى نتائج غير دقيقة، فالمسرحية الخليجية هي أيضا مسرحية عربية، ولست أقصد بهذا، الدخول في مماحكة قومية، أو دعاية سياسية، إن هذا ما أعنيه تماما، إن المسرحية الخليجية في تعاملها مع مسرحية عربية ـ غير خليجية ـ لم تغادر إطارها الشامل، إنها تتعامل مع اللغة نفسها، ومع القضية المثارة بذاتها، مع الشخصيات كما هم فى جوهرهم، وإذاً فإن حدود

التغيير (أو الحذف والإضافة فى حالة الإبقاء على النص) ستكون محدودة جدا، ومحكومة باختلاف اللهجة، وما يقارب هذا من تغيير للأمثال الشعبية وبعض المهن المثيرة لحساسية معينة فى تلك البيئة أو غيرها، والاستغناء عن بعض الشخصيات النسائية، أو الرقصات، أو ما أشبه ذلك لندرة العنصر النسائي المشتغل بالمسرح فى بعض بلدان الخليج، أو لكوابح الرقابة الرسمية أو الشعبية.. إلخ. وفى حال التأثر بمسرحية عربية دون الاعتماد على النص أو الإشارة إليه سيكون موقف المؤلف المسرحي الخليجي محرجا إن لم يقدم «رؤية» مختلفة تماما، لأنه يتعامل مع نفس الجمهور العربي، ولن يغفر له هذا الجمهور أن يحاول مخادعته.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن فرقا خليجية كثيرة قد أعطت المسرحية العربية ـ المؤلفة خارج الخليج ـ فرصة العرض بنصها، أو مع تعديلات طفيفة جدا أقرها المؤلف، مكتفية ـ هذه الفرق ـ بالإخراج والتمثيل، وكما يدل هذا على نقاء السريرة الفنية عند تلك الفرق، فإنه يدل على أنها لم تفقد هويتها المميزة، إذ فرضت رؤيتها الإخراجية والأدائية، ولم تقصر مفهوم الإبداع على تأليف النصوص. نذكر هنا المحاولة الكويتية المبكرة فى «علي جناح التبريزى» (١٩٧٦) التى ألفها ألفريد فرج، والمحاولة البحرينية فى مسرحية «السيد» (أو السيمفونية الهادئة ـ ١٩٨٦) التي ألفها وليد فاضل. نستطيع أن نقدم في هذا المسار عددا هائلا من المسرحيات، قدمتها أقلام توفيق الحكيم، ومحمود تيمور، ومحفوظ عبد الرحمن، ومحمود دياب، ومحمد الماغوط، وسعد الله ونوس، وغيرهم. ولاشك أن هؤلاء جميعا قد تركوا آثارا مختلفة وساعدوا على تنمية الذوق المسرحي، وصقل الوعي

الفني، وفتحوا منافذ الوعي الفكري على جوانب مختلفة من سلبيات حياتنا، ومكامن قوانا المطمورة فى معاناتنا اليومية القاسية.

إن «تصيد» تأثيرات متداخلة، تسربت فى فن الكاتب الخليجي ليس له نفع من الناحية العملية، وهو يهبط بمستوى الدراسة الفنية إلى نوع من الملاحقة البوليسية أو الضريبية، وكأننا نتقاضى حقوق الإفادة، وهذا سينافي أننا أمة واحدة، ذات فكر واحد، ومجتمع واحد، تعددت مساربه، كما أن هذا المسلك ـ لو أنه حدث ـ سيكون مبنيا على أساس احتمالي، وربما على أساس خاطىء تنزل فيه الأوهام منزلة الحقائق، فإذا قلنا إن فلانا أخذ هذه الحادثة أو هذه الجملة، أو بنى هذه الشخصية على ما سبق إليه فلان (الآخر) فى مسرحية كذا، كان القرار هنا مجرد ظن أو زعم، لأن طبيعة الصناعة المسرحية لا تسفر عن نفسها بمثل هذا اليسر، وخبرات الكاتب المسرحى تتداخل وقراءاته تتمازج، ولحظة الإبداع عنده ليست محسومة المنابع، مكشوفة المصادر، بالقدر الذي يطمئن إليه الدارسون حين يؤلفون بحوثا، ولو أنهم عانوا الإبداع لكان لهم فى تأثرات المبدع قول آخر.

هذا الأمر ـ على كل حال ـ يصدق بشأن التأثير العربي، والتأثير العالمي، وإن صح أنه أدق مطابقة للتأثير العربي، إذ أن متابعة ما يؤلف بالعربية، ويعرض على المسارح العربية هى أقرب وأيسر بالطبيعة، من المسرحيات الأجنبية. لهذا لم نخرج لاستثارة صيد هو سراب، أو أمنية، ولم نلحف فى «ملاحقة» التأثيرات العربية إلا أن تكون على شكل ظاهرات، أو تيارات فنية. حين يسمي حسن يعقوب العلى مسرحيته باسم «الثالث» فإن علينا أن نجتهد فى اكتشاف مغزى هذا الرقم، ولن نتمكن من ذلك إلا بمعرفة الأول والثانى، وهل هما :

النوم واليقظة، فيكون الثالث هو «حلم اليقظة» أو «الأمنيـة»، أو هما : مارون النقاش وسعد الله ونـوس، اللـذان سبقـا إلى حكـايـة النـائم اليقظان، أو «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيـد» كما جـاءت فى ألف ليلة؟ وحين يكتب حمد الرميحي مسرحية «عرب سـات» فـإن المسرح السياسي صيغة واسعة الانتشار لا يوصف مجترحها بـأنـه متـأثـر، بوجه عام، ولكن حين نتذكر «عرب كارلو» فى مسرحيـة دريـد لحـام (كاسك يا وطن)، وطريقة نهاد جاد فى «ع الرصيف» فإن التأثر هنـا ليس من ذلك النوع السرابي، ولا من الإشعـاع العـام «المتسرب»، إنـه مباشر، وعلينا أن نتوقف عند هذا النص لا لكي نثبت حق «الضرائب» فى الكسب المشروع، وإنما لنرى إلى أي مدى استطاعت أن تكون هـذه المسرحية ملكا لمؤلفها، وتستحق الوصف بأنها عمل إبداعي ؟!

وبالنسبة للمسرحيـة العـالميـة، فـإن تطلـع مثقفي الخليـج إلى التواصل مع حركة الأدب العالمي، ومنه المسرح، مبكر جدا إذا قيس إلى إنشاء الفرق والاعتماد على نصوص عربية. فى زمن واحد مثلت فرقـة نـادي المعلمين فى الكويت مسرحية «مجنون ليلى»، ومسرحية مأخـوذة عن رواية بعنوان «جنفياف» وكان إبراهيم العريض فى البحـرين يكتب عن المعتصم، وشكسبير، ويؤلف باللغتين العربية والإنجليزية فى نفس الوقت. وفى أواسط الخمسينيات ترجم توفيق أحمد ثـلاث مسرحيـات عن موليير، ونشرتها له دائرة المطبوعات فى الكويت، قبل أن تكـون فى الكـويت فـرقـة قـادرة على تمثيـل مـوليير، واستيعـاب أسلـوبـه فى الكوميديا. وقد بذلت الفرق المسرحية الخليجية جهدا عظيما فى عرض المسرحيات العالمية، ودون تورط فى التعميم لن نجد فرقة مسرحية لم تتطلع إلى تقديم نص عالمي أو أكثر، قد يكون هـذا نتيجـة لغيـاب أو

بطء المؤلف المحلي، ولكنه ـ فى حالات كثيرة ـ سيكون ثمرة لطموح مبكر، يتجاوز القدرة الذاتية فى تشكيل نص له مستوى رفيع.

ولقد عبرت الحركة المسرحية الخليجية عن تطلعها الفني، وأفقها الواسع، واستلهامها النشط، فقد تنقلت بين إبسن، وبيك، وكاسونا، وتشيكوف، وبين أسماء معاصرة هي أدخل فى المسرح التجريبي، ومحاولات التحديث، وقد يكون «المعد» أو «المخرج» الخليجي تاق إلى تجديد رؤيته الفنية من خلال هذه الأساليب غير التقليدية، وقد يكون «المضمون» الإنساني، أو الثوري، هو الحافز والمحرك. نقدم هنا مثلين. احدهما خاص ببعض الفرق، والآخر يتوسع فى إطار التحرك.

مسرح الجزيرة «البحرينى» منذ إشهاره رسميا (١٩٧٤) وحتى عام ١٩٨٧ فى نشرته المعتمدة التي رأى أن يحدد فيها ما ينبغى أن نعرفه عن عروضه، أشار الى عشر مسرحيات، كانت كالآتي :

(١) خمس منها محلية، من تأليف : الشاعر عبد الرحمن رفيع، وراشد المعاودة، ويوسف السند (وله مسرحيتان) وفريد أحمد وعبد الحميد أحمد بالاشتراك.

(٢) وأربع مسرحيات عربية: السعد : تأليف الكاتب المغربي أحمد الطيب العلج ـ رجل طيب فى ثلاث حكايات : تأليف الكاتب المصرى محمود دياب ـ كبش لكل زمان أو : مقام ابراهيم وصفية، تأليف الكاتب السورى وليد اخلاصى ـ السيد ـ أو : السيمفونية الهادئة : تأليف الكاتب السوري وليد فاضل.

(٣) ومسرحية واحدة (عالمية) هى مسرحية ممثل الشعب، تأليف الكاتب اليوجوسلافي برانسيلاف نوشيتس.

أما الحركة المسرحية فى قطر، فإنها عبر مداها القصير، مثلت من المسرح العالمي : طبيب رغم أنفه لموليير (١٩٦٦) وعطيل لشكسبير، والجريمة عن مسرحية المفتش لجوجول، وحكاية الرجل الذى صار كلبا، لأوزفالد داركون، وفصيلة على طريق الموت لألفونس تاشتري. وجوهر القضية لناظم حكمت.. وغيرها. ومن المسرح العربي اختارت - من بين ما عرضت - مجلس العدل لتوفيق الحكيم، والفيل يا ملك الزمان، وفصد الدم لسعد الله ونوس - وأنشودة الدم لمصطفى محمود، والغرباء لا يشربون القهوة، لمحمود دياب.

إن علاقات الأرقام داخل نشاط فرقة معينة، تختلف عن علاقات الأرقام بالنسبة لحركة مسرحية شاملة، ومع هذا فإننا حين نتمعن قليلا سنجد أن النسب تكاد تكون ثابتة، لأن عددا من هذه المسرحيات العالمية قد اختير ليعرض فى مناسبة «يوم المسرح العالمي» - بعبارة أخرى : إنه محاولة اقتراب (فنية) فى مناسبة عالمية، وليس صادرا عن حاجة جماهيرية أو ظرف اجتماعي عام، ولهذا يمكن اعتبار هذه العروض «علمية» بدرجة ما، أو تعليمية، وسنجد مثل هذا حين نراجع قوائم المسرحيات التى تؤديها فرق الطلاب فى المعاهد المسرحية العالية فى الخليج، وبين أيدينا ما قام المعهد العالي للفنون المسرحية فى الكويت بتقديمه عبر اثني عشر عاما (١٩٧٦ عام تخرجت فيه الدفعة الأولى - وحتى عام ١٩٨٥) وهو أربعة وعشرون عملا (قد يكون مختارات مركبة من مسرحيات، أو مسرحية كاملة)، وقد تحرك الاختيار ما بين موليير، وجوركى، وسارتر، ودو كوبرا، وروبلس وغيرهم، وفاز الاختيار العربي بنسبة الربع (ست مسرحيات) كانت لصلاح عبد الصبور، وألفريد فرج، ومجدي فرج، وتوفيق الحكيم، وعبد العزيز

حمودة، وسعد الله ونوس.

بصفة عامة، اتجهت اختيارات المسرحيين الخليجيين، من المعدين، والمخرجين، واللجان الثقافية فى الفرق المسرحية، إلى ما يشبع الرغبة فى التحرر الفكري، والتعبير عن أزمة الإنسان أمام تصاعد سيطرة القوى العالمية، ثم إشباع الميل إلى مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية، والبحث عن صيغ جديدة.

على أننا لا نستطيع أن نحصر التأثير العالمي فى حدود ما انعكس بشكل مباشر فى بعض النصوص المسرحية، حتى، ولا فى تلك الشذرات المتسربة التى أشرنا إلى مشكلتها من قبل. إن هناك تأثيرات أخرى غير محددة، لكنها موجودة، وذات فاعلية، نذكر مثلا مبدأ التأليف الجماعي، أو الورشة المسرحية (أنظر مثلا مسرحية دار التى قام بتأليفها جماعيا أعضاء فرقة المسرح العربي بالكويت)، وكما اقتنص الخليج من التجربة الغربية مبدأ التأليف الجماعي، فقد استلهم من بين مبتكرات المغرب العربى العودة الى التراث الحكائي العربي القديم، فحين عرضت «سيدي بنادم» و«مقامات بديع الزمان» ارتدت الموجة واستقرت على رمال الخليج فى سلسلة من المسرحيات التى تتوكأ على التراث الحكائي العربي، كما فى ألف ليلة، والتراث الحكائي الخليجي الشعبى، وفى هذا المجال تتصدر أسماء عبد الرحمن المناعى صاحب «هو يا مال»، و«ها الشكل يا زعفران» و«مقامات بن بحر»، وغانم السليطي صاحب «المتراشقون» وفيها جميعا كان النسيج المسرحي يوازي ويوازن بين مأثورات البيئة الخليجية، والأشكال المستحدثة (حتى المسرح داخل المسرح) ويمنح المزيج دلالة عصرية، تنتمي إلى مؤلفها، وزمانها، وحاجات المجتمع العربي الروحية والاجتماعية.

وفى مجال البحث عن التأثير الوافد، هل يمكن أن نتجاهل أن الشكل المسرحي نفسه، مستورد؟ كانت لنا فنون للعرض، والترفيه، فى مجالس السمر الشعبية، وفى قصور الأثرياء، هذه حقيقة،ولكنها لم تكن الأساس الذى نهضت عليه الظاهرة المسرحية على يد روادها الأول : أبي خليل القبانى، ومارون النقاش، وغيرهما. لقد احتاجت حركة «إعادة التأسيس» إلى نحو قرن من الزمان من الانصياع المطلق للشكل المجلوب، فتحدث توفيق الحكيم عن «قالبنا المسرحى» وظهر مسرح الحكواتي فى لبنان، والمسرح الاحتفالي فى المغرب، وتعددت الاتجاهات. وحتى فى صميم محاولات التجديد فى الشكل لم نتوقف عن «الاستيراد»، فظهرت المسرحية فى شكل لوحات متتابعة، والمسرحية الوثائقية، والمسرح الشامل أيضا، مع أن هذا النوع الأخير له جذوره القريبة العهد فى أدبنا المسرحي، إذ أنه يكاد ينطبق على مسرحيات القباني والنقاش ومحمد عثمان جلال وأبي نظارة وسلامة حجازي، حيث يمتزج الغناء والرقص بالشعارات والمشاهد العنيفة (الميلو دارمية).. إلخ.

مع كل هذا يبقى الرصد الدقيق لمنابع التأثير الخارجية مسألة احتمالية ؟فضلا عن أنها محدودة الفائدة من الوجهة العملية)، وسيكون الفصل بين مؤثرات أجنبية خالصة، ومؤثرات عربية خالصة، ومؤثرات عربية هى بدورها متأثرة بمصادر أجنبية متداخلة، سيكون الفصل بين هذه الخيوط المتشابكة المتقاربة، عملا ليس بعيدا عن التعسف، وضربا من المغامرة غير المأمونة.

قد يكون مناسبا أن نبدأ بوقفة، هى بمثابة إشارة لدعم المنهج الذى آثرناه فى طرح قضية التأثيرات المتداخلة، هذه الوقفة الإشارة مع

مسرحية «رصاصة داخل السوق»، وهى نتاج حديث لمسرح الشارقة الوطني (يوليو ١٩٩١) أما حسين المسلم فقد وصف عمله بأنه «إعداد»، وهذا يعني اعتماده على مادة سابقة لم يحددها، كما أنه أتبع عنوان المسرحية بإعلان أو دعوة أو وصف له دلالته، فى عبارة تقول: «مشروع نحو مسرح خليجي». وقد يصح أن نبدأ بمحاولة استنتاج أساس المشروع من النص، ما دام الكاتب لم يقدم له أو يعقب عليه بشرح أو إيضاح يحدد معالم هذا المشروع المقترح. والمسرح ـ أي مسرح ـ لا يستحق وصف الانفراد إلا حين يقدم شكلاً جماليا مستقلا، نابعا من رسالته الخاصة، وهو يظل مجرد اقتراح، أو محاولة تجريبية، إلى أن تثبت صلاحيته لأداء محتواه المتميز، وهذا يتأكد بتكرار المحاولة أو التعديل فيها استجابة لأصداء المشاهدة المتكررة، أو تأمل النظر الجمالي، أو التحقيق فى الرسالة الهدف. إن «رصاصة داخل السوق» لم تخضع لشيء من ذلك بعد، وقد يحدث، وقد يكون مهما أن نشاهدها على المسرح مرات، فى مواقع خليجية مختلفة، وأن نرصد الانطباع الجماهيري وأقوال النقاد حولها، ومن ناحية الشكل، المسرحية ينتظمها كابوس مستمر، تتغير أطرافه ولا يحيد عن هدفه، فباعثه القهر، وحلمه البعيد المضطهد هو الحرية، والكابوس ـ من حيث هو حلم مزعج ـ يتخطى حواجز الزمان والمكان، والواقع، ويحطم الخصائص أو يخلط بينها، فيعود الإنسان إلى حيوانيته الأولى، أو يتحدى قوى الغيب، أو يفقد إحساسه بالآخر.. الخ. وفى هذه المسرحية نجد اسم بعض المسرحيات : حفلة على الخازوق (مسرحية محفوظ عبد الرحمن)، و عشت وشفت (مسرحية سعد الفرج) أما المرتكز الذى يمثل بؤرة الفعل المسرحي، فنجده فى

حادثة الآذان فى غير وقت الصلاة احتجاجا على الظلم ذكرها القاضي التنوخى فى كتاب «الفرج بعد الشدة»، فجاء حسين المسلم فاصطنع للشيخ الخياط المؤذن فى بغداد القرن الثالث الهجري، ابنا شهد الحادثة، وشهد مصرع أبيه من جناة لايرهبون العقاب، فراح هو بدوره يؤذن حتى صرعته الرصاصة، واستمر كابوس الظلم، وتفرع، بعد غياب النذير، حتى اقتحم على الناس حياتهم، وضيق عليهم ما وسع الله من لغتهم. على أن هذه الحادثة المشعة على المحتوى العام للمسرحية ليست هى التى تصنع هيكل التشكيل الفني، لقد أفاد الكاتب من تقاليد المسرح الكلاسيكي باعتماد بعض المشاهد على الكورس (المجموعة) وأخذ من المسرح الملحمي شخصية الراوي، كما اسقط الحائط الرابع بتلك العلاقة الحميمة المتداخلة المستمرة بين الصالة، والخشبة، وامتداد مكان العرض إلى أطراف القاعة، وظهر تأثره بالمسرح الاحتفالي فى الاعتماد على الغناء الشعبي، والترديد، وتسيير المواكب، والاهتمام بالجوانب الطقوسية، وأخذ من العبثيين بعض تخليطهم فى ظهور الشخص نفسه أمام الجمهور، ولكن بغير صفته السابقة (القضاة الثلاثة هم أنفسهم رجال الشرطة الثلاثة) على أن المسرح السياسي يتجلى فى النقد المباشر الساخر لبعض ما نردد من عبارات رنانة (مثل وصف : المناضل) فقدت مدلولها الحق. وإذا كان الكابوس قد انتهى بمحاولة إفاقة للجمهور، وإعادة وعيه إلى صورته المتعادلة فى آخر المسرحية، فإننا لا نشك فى أن هذا الجمهور نفسه سيكون قد اجتاز حالات من الضحك السعيد، والضحك الهستيري، والانقباض والرعب، توصله ـ ربما ـ الى الصورة التى أرادها الكاتب من مسرحيته، اننا فى سوق ، يصعب تكييف حالته، أو

وصفه، وهو سوق محكوم بقبضة حديدية، يأكل فيه النـاس بعضـهم بعضـــــا، أو يتلهى بعضهم ببعض، دون أن يفكـــــروا فيمن أطلق الرصاصة القاتلة، أو يجدوا لديهم الوسيلة لمناقشة قرار الحرمان من استخدام بعض أصوات اللغة.

إن هذه المسرحية تضع أمامنا قضية شديدة الحســاسيـة تتعلق بالخط الفاصل بين التأليف والإعداد، كما أنها خير موضح لصعـوبـة أن نفصل القول ـ بالثقة العلمية المطمئنـة ـ فى مصـــادر التـأثـر التى استمد منها كاتب ما بعض خيوط عمله المسرحي، وبخاصة أن الكاتب قد لا يكون على وعي كامل بمصادر تأثره، كما أن المؤثـرات العـالميـة ذاتها، كما تتماين، يحدث أن تتداخل، وهـذا يعني ـ فى النهـايـة ـ أن انتخاب عدد من الأعمال المسرحية، التى اخذت عن أصـل واحـد، قـد يكون أكثر نفعا من الوجهة العمليـة، وأقـرب إلى الـدقـة العلميـة من الوجهة النقدية.

وهذه مسرحية أخرى قصيرة مثل ســابقتهـا من فصــل واحـد، ولكنها «أوغل» فى الالتزام بصيغة «المونودراما» على أن استيراد القالب لم يتعارض مع خصوصية التجربة الخليجية، والقضايـا الإنســانيـة التى تشغلنـا الآن، على رأسهـا قضيـة الحـريـة، ومشكلـة التطـــور الاجتماعي وانهيار مؤسسة الأسرة الحمولة، وظهـور الأسرة الصغيرة، واستقلالها : مسرحيـة «الأسير» كتبهـا حسن رشيـد، عـام (١٩٩٠) مونودراما من فصل واحد، بطلها ـ شخصيتها الوحيدة ـ مبارك الذى اختطف من شواطىء أفريقيا طفلا، وعاش عمره على شاطىء الخليج، إنه الآن تقدمت به السن، فى وحدته بداره يسترجـع مـراحـل العمـر، ومعنى رحلة الحياة. ماتت الزوجة، هجره الـولـدان، يحن تـوقـا إلى

حفيده، يألم بشدة أن حفيده الآخر منعته أمه من ملاعبته، يهرب من معاناة الواقع إلى واحة الخيال ف زمن الغابة، جوهر المسرحية نزاع المخيلة والواقع، التشبث بالثبات ف عالم يقوم على التغير.. حين يصر على أنه «لاجديد ف الكون» فإنه يعبر عن رؤية فلسفية تجسدها حيرته بين معاني الحرية واحتمالات صورها، إنه يتساءل : «هل أنا حر؟ هذا هو السؤال الأزلي». إن الدراما تتولد من تناقض الظاهر والباطن، تعاكس الماضي والحاضر، وما يعني الولد لرجل لم يعرف أباه، ولم يستبق من أمه غير ملامح باهتة. كان عبدا أسيرا ف بيت سيده «أبو ناصر»، مع هذا لم يشعر أبدا بوطأة العبودية، تزوج، وأنجب، وغنى، ورقص، وتجول ف مركب سيده بين أركان العالم، هو الآن حر، لكن أية حرية وهو يعانى قهر الوحدة، وقسوة العزلة، وجحود الأبناء؟

إنه يطرح التساؤل الانساني الخالد المتولد من الصور الذهنية المختزنة ف سراديب الذاكرة البشرية : ماذا لو؟ لكنه ولد، واختطف من الغابة، وتزوج، وأنجب، واجتاز تجربة الوجود، مع هذا يتساءل عن معنى الموت، ويجيب من واقع معاناته، بما يؤكد أنه ميت. إذ انقطعت علاقته بالآخرين، بمن يعيش بينهم، ف حين تتحرك ف ضميره ذكريات الحياة ف الغابة، بما يدل أنه يعيش أسيرا ف ماضيه، أسير الغابة وذكريات أهله هناك، فكأنما يطرح من جديد حدود الواقع، ومعنى الوجود، وقيمة الموقف الإنسانى. حين نقرأ هذه المسرحية يكون من الصعب أن نحدد ماذا فيها من آثار مجلوبة، وما الذى ينبع ـ تماما ـ من فكر مؤلفها، وبخاصة أن هذه القضايا بنوعيها : الشكلي الجمالي مثل المونودراما، والفكري، أو الموضوعي، مثل طرح

ماهية الوجود، ومعنى الحرية وحدودها، لم تعد ملكا لثقافة، أو تنتمي إلى تراث، إنها ـ الآن ـ ثقافة شائعة، ملكية عامة ويبقى وصف «الإبداع» حقا لمن يحسن الأداء، ويربط المواقف والملامح بتجربته الخاصة، وملامح الإقليم ومعطيات الحياة فيه، بحيث لا نشعر بانفصال «الدرس المستخلص»، أو «الموقف» عن التكوين الشامل للمسرحية. وهذا ما استطاع حسن رشيد أن يحققه إلى حد كبير.

من عمق التراث :

والمنبع التراثي أحق بالتقدم، ليس لأنه ينبع من أرضنا الخاصة وحسب، وإنما لأنه الأسبق وجودا، وحين نعود إلى نصوص القباني والنقاش، سنجدها قُسِّمت بين ما أخذاه عن أصول أجنبية صريحة محددة، تحمل أسماءها الأصلية، ولو مع بعض التحريف، ونصوص وضعاها مستلهمين الشكل المسرحي المألوف (فى حدود طاقتهما على استخدامه) ولكنها مستمدة من التراث العربي، بصفة خاصة من حكايات ألف ليلة، وكتب قصص العرب.

سنجد شهرزاد تحظى باهتمام خاص، وقد سبق اليها الحكيم، وطه حسين، وعزيز أباظه وباكثير لكن اتجاه كتاب المسرح الخليجيين يختلف كثيرا : إن شهرزاد ـ عندهم ـ أو الحكايات التى ترويها، لا تنتمى إلى تأملات الفكر وقضايا الوجود، بقدر ما تجسد صراعات المجتمع، ومشكلات التطور، ومواجع السياسة.

التفت الكاتب المسرحي إذاً إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» منذ بواكير البداية المسرحية، وقد أتاح استمداد الحكايات للمسرحيين العرب الأوائل فرصة إقناع القطاع المعارض من الجمهور بأن ما يقدم

إليه هو حكايات عربية، ومواعظ تاريخية، ليست مقحمة على ثقافته، ولا مجافيه لتوجهاته، كما أتاحت لجمهور المسرح القادم من الملاهي الليلية أن يستمتع بالغناء والموسيقى والرقص أحيانا. كانت المعالجة المسرحية الفنية شبه معدومة، إن لم تكن مفقودة تماما، مع هذا يبقى للرعيل الرائد فضل الالتفات إلى هذا المنجم الذى لا ينفد «ألف ليلة وليلة»، الذى قدم للمؤلف المسرحي العربي الطابع الملحمي، والغرائبي، وأسقط الحاجز بين الواقع والوهم أو الخيال، قبل أن تعرف أوروبا ومسارحها هذا اللون من الكتابة الأدبية، وتقيمه على أسس فلسفية خاصة بتراثها وطابع حضارتها. ولا يعني هذا أن كاتبنا المسرحي العربي استطاع أن يستخلص من حكايات «ألف ليلة» هذه المعاني والأساليب الفنية العصرية، إنه ـ فى الحقيقة ـ لم يأخذ منها غير الهيكل الخارجي، ولم يتحرك عن هذه البداية الساذجة إلا مؤخرا جدا، ومع هذا جاء التحرك فى الاتجاه الخاطىء، أو القاصر من الوجهة الفنية، إذ لم يتجاوز «التصرف» المسرحي المعاصر عن إضافة بعض الاسقاطات الانتقادية الموجهة إلى المجتمع حينا، وإلى السلطة أحيانا، ومهما كان من شأن هذه الإسقاطات فإننا لا نستطيع أن نعتبرها إنجازا فنيا، أو شكلا جديدا يضاف إلى تجاربنا أو محاولاتنا فى مجال الشكل المسرحي أن نخترق النمط الغربي الذى طال اعتمادنا له فى تشكيل قضايانا، وترفيه جمهورنا على حد سواء.

هناك محاولات اتسمت بالجدية، ومع أنها تستلهم حكايات ألف ليلة فإنها تقع فى دائرة «الابداع»، وليس مجرد إعادة توزيع الكلام وإضافة بعض شخصيات لإسباغ الشكل الجماعي، أو كسر الدائرة الضيقة، أو إضحاك الجمهور بالطابع الهزلي المفروض. هنا نذكر «علي

جناح التبريزي وتابعة قفة» مسرحية ألفريد فرج، وهى مبكرة نسبيا فى استمداد أجواء وقصص ألف ليلة، دون الوقوع فى أسر المحتوى أو الدرس الأخلاقي الذى تنتهي إليه عادة، لقد كانت «التبريزي» غاية فى الجدية ـ فكريا ـ وغاية فى الطرافة ـ فنيا ـ وهى مسرحية تنتمي لتراثها، وروح أمتها العربية المبدعة، لغة، وبناء، وهى عصرية تماما فى مطلبها الأساسي، وهو «إعادة توزيع الثروة»، ولو على يد صعلوك مغامر، يعتنق الحلم الجماهيري، ويعرف كيف يستدرج إليه خصومه، وتقارب «حفلة على الخازوق» ـ مسرحية محفوظ عبد الرحمن ـ هذا المستوى من حفظ التوازن، ودقة النسب، بين استمداد الحكاية التراثية، وتقديم «رؤية» ـ وليس مجرد إسقاطات انتقادية ـ تنتمي لعصرها، وتعبر عن «موقف» من مجريات ما نعيش من أحداث جسام.

ومن هذا القبيل مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك»، التى صدرت عن «رؤية» وفلسفة، وإذا لحقت بعض الظنون بمصدر فلسفتها، وأنه مستجلب من الغرب (ولا نجد فى هذا عيبا ما لم يكن مقحما على فكرنا وجذور اعتقادنا) فإنها حققت شرط «الرؤية» الأصيلة، مع الحرص على رعاية مطالب العرض المسرحي، دون أن تكون هذه المطالب ـ بالضرورة ـ قائمة على أساس غربي.

لقد أدلى الكاتب المسرحي الخليجي بدلوه فى هذا المضمار، استمد حكايات ألف ليلة فى أكثر من مسرحية، فى أكثر من موقع، وقد لا نملك دليلا على أن هذا الالتفات نبع من اهتمام ذاتي بالنص التراثي، أو أنه ترتب على تأثير أو تنبيه قام به مثير حديث، أو عصري، هو القباني أو النقاش، أو فرج أو ونوس. إن الاحتمال الثاني هو الأرجح

فى ظننا، ليس لأن أصحاب المحاولات الأولى كانوا ممن درس المسرح وأدبه دراسة منهجية، مما ترتب عليه التعرف على النصوص العربية السابقة وتوجهات أصحابها، وحسب، (نذكر هنا حمد الرجيب، وحسن يعقوب العلي) فالكتابة للمسرح لن تتم إلا بعنصر إنساني مسرحي يملك التطلع والمعرفة وقدرا من الخبرة بالمحاولة وأهميتها، ولكن اعتمادا على أن استمداد الحكايات الأصلية دون مرور بمرحلة «الوسيط العصري» الذى سبق أن فعل ذلك، لا يتاح لكاتب مبتدىء، هذه أولى كتاباته. كانت «خروف نيام نيام» المحاولة الوحيدة فى الكتابة المسرحية للرجيب (ما عداها لا يدخل تحت مسمى المسرح، بل هذا النص نفسه يجد صعوبة فى ذلك، لولا ما بذلت اللجنة الثقافية بالمسرح العربي «الكويتي» لإعادة تشكيل النص)، كما كانت مسرحية «الثالث» المحاولة الأولى للعلي (ومسرحيته المبكرة ـ من فصل واحد: باسم «العقل فى إجازة» ليست لها قيمة فنية وحتى مسرحيته الثانية، والأخيرة : «عشاق حبيبة»، لا ترتفع إلى مستوى مسرحية الثالث).

إننا الآن إزاء أربع مسرحيات خليجية، استمدت حكايات ألف ليلة، ونسجت على منوال بيئتها وأسلوبها، وهى :

١ ـ خروف نيام نيام : حمد الرجيب.

٢ ـ الثالث : حسن يعقوب العلي.

٣ ـ كان يا ما كان : يوسف السند.

٤ ـ حكاية لم تروها شهرزاد : عبد الرحمن الصالح.

إن الموضوع السائد (الثيمة الأساسية) فى مسرحية الرجيب هو «فساد أعوان السلطان»، وتدليسهم عليه، وإنزال الظلم على الرعية

باسمه، وتنبهه لهذا، بنفسه، أو من واعز آخر، وتدبيره للإيقاع بالمنحرفين، من الوزراء أو المستشارين والقضاة.. الخ، ومن ثم : إقامة العدل. هذا الموضوع نسج عليه تماما يوسف السند (فى : كان يا ما كان) وتمرد على مقاربته عبد الرحمن الصالح (فى : حكاية لم تروها شهرزاد)، أما حسن يعقوب العلى (فى : الثالث) فقد اختط لنفسه طريقا آخر.

وينبغى أن ننبه هنا إلى أمرين : أننا لن نحصر اهتمامنا بهذه المسرحيات فى «الموضوع» أو «القضية»، لأن المسرح ليس مجرد موضوع أو قضية، فهناك الجوانب الفنية المهمة، ولهؤلاء الكتاب أنفسهم اجتهادات تستحق أن نتوقف عندها. وأنه ما يعنينا أن نبحث إلى أي مدى كان موضوع المسرحية يستجيب لمطالب حياتنا العربية فى مرحلة معينة، ذلك لأن العودة إلى التراث ستكون ذات دلالة فلسفية، تحتمل التناقض قد تعني : «ما أشبه الليلة بالبارحة»، وقد تعني : «وإليكم جذور مصائبنا التى نعيشها إلى اليوم»، وقد تعني : «هذه عناصر قوتنا التى ينبغي أن نظهرها لنعيشها من جديد». وقد تعني غير ذلك أيضا، مما تؤدي إليه «القراءة الخاصة» لحادثة معينة، لها دلالتها فى ذاتها، دون أن نعني بالضرورة أنها رمز على موقف من التراث العربي، أو من تجربتنا التاريخية بوجه عام.

يمكن أن نضع الصورة الأولى لمسرحية «خروف نيام نيام» - كما نشرت فى حلقات بمجلة البعثة (عام ١٩٤٧) والصورة المعدلة التى أعدتها اللجنة الثقافية بالمسرح العربي عام ١٩٨١ (لنقل ان المخرج فؤاد الشطي هو الذى تولى إضفاء الحركة، وإضافة شخصيات، وتعميق المعنى، وبناء الحوار مسرحيا مع تغييرات فى الشكل لصالح

الاتجاه السائد فى الثمانينيات من الطابع الشعبي، والهزلي) يمكن أن نضع هاتين الصورتين فى علاقة «موازنة» أو مناظرة، لنرى حركة المسرح الخليجي ما بين «الثقافة» و«الفن» ـ أو النص المكتوب والنص المشاهد، ولنرى أيضا تطور وسائل الترفيه ومدى حساسية الجمهور فى تلقي «الهزل». فى مطلع النص المعدل يقرأ نص الفرمان الذى يحدد حقوق الخروف شمعدان، قد كانت هذه الحقوق فى النص القديم أنه «سايب» يفعل ما يستطيعه خروف مطلق السراح، وبذلك انحصرت التهمة الموجهة إليه فى أنه أغوى نعجة لأحد البدو، الذى جاء يطالب بها.. أما صيغة الفرمان ـ فى النسخة المعدلة فتقول : «يحق لخروفنا المفضل شمعدان أن يذهب ويحل فى أى مكان، وفى أى وقت وزمان، ويفعل ما يشاء بما كان ومن كان، مهما كان من شأن، وأن يقترن بمن شاء من الدواب والإنس والجان، إناثا ونساء كن أو غلمان، ولا يقبل فى ذلك أى اعتراض أو احتجاج، حتى لو كان من الديوك أو الدجاج».

لن نتوقف لاستخلاص أى مغزى فني أو أخلاقي أو اجتماعي من مثل هذه الإشارات، على أهميتها بالنسبة للغة الفن المسرحي، وأخلاق المجتمع، وأنها تحدد مستوى الإندماج أو التلقي من الجمهور المشاهد لموضوع المسرحية (مع أهمية هذا الجانب) ونكتفي بهذا الاقتباس، فى الصفحة الأخيرة من المسرحية، يقوله أربعة من الرواة :

ـ وهكذا يا سادة يا كرام

ـ اتضح لوالي مدينة نيام نيام

ـ أن وزيره رأس الظلم والاجرام

ـ فتأسف على ما فات

ـ وأكدت له الدلالات

ـ أنه على جميع الولاة

ـ أن يكونوا حذرين من هذه المغبات

ـ وبهذا انتهت حكاية الخروف شمعدان

ـ بعد أن رددها الناس فى كل مكان

ـ حتى وصلت الينا فى هذا الزمان

ـ وقد رويناها لكم بكل دقة وأمان

ـ لكي تكونوا يقظين

ـ لكل ما يدور حولكم

ـ أو ما يحدث لكم

ـ وتكونوا لولاتكم مساعدين

ـ فى كشف الجناة الآثمين

وتنتهى المسرحية، لنجد هذا «التوجه» الختامي سائدا (فيما عدا مسرحية عبد الرحمن الصالح : حكاية لم تروها شهرزاد). انها تتطابق مع ما انتهى اليه يوسف السند فى «كان يا ما كان»، فهناك القاضي أبو الأرواح متمتعا «بالرقدة الهنية، رقدة الغزلان فى البرية»، يجرى الأحكام فى الولاية ـ فى غياب الوالي ـ على هواه، ويجب أن يكون المظهر العام مستقرا ولو بالكبت والعسف، والمسرحية تجاري

حكاية «الصبيـة المقتـولـة (ينص مؤلفهـا على هـذا) ولكنهـا مجاراة سطحية، لم تتعمق دلالات الحكاية على قلق الضمير، وضرورة العـدل لإقامة الدولة. إن القاضي ـ فى النهاية ـ رجل فاسد، والجريمة ارتكبها مجرم عريق يتخفى فى زي الدراويش، ويكتشف الوالي منكرات دولتـه بالمصادفة، وبتدخل خارجي لم يكن هو مصدره، ولا شعر بأهميتـه». ففى الصفحـة الأخيرة ـ أيضـا ـ يهـرب القـاضي الفـاسـد، والمجـرم المتخفي، ويصدر أمرا بـالقبض عليهما، وتـرتفـع هتـافـات : «يحيـا العدل»، ويقول بدر الدين ومرجانة (وكانا على حـافـة الإعـدام ظلما) للوالي الذى لم يصنع شيئا : «ما قصرت يا حضرة الوالي» !! وتحـاول المسرحيـة أن «تتمحك» فى الـرمـز، دون أن تنطـوي على أيـة دلالات رمزية، وذلك بأن تكرر اكثر من مرة، وتختتم بعبارة : «التفاح يـامـا شكك ناس فى ناس، وهو طاح بعرش نـاس، وبسبب التفـاح ضـاعت نـاس».

وحتى مسرحية «الثالث» التى نعتبرها أكثر المسرحيات الخليجية التى استخلصت حكايتها من ألف ليلة تـوفيقـا من الـوجهـة الفنيـة الخالصـة، هذه المسرحية، قدمت «رؤية» خاصة بهـا، لقـد تـولى «أبـو الحسن المغفل» السلطة فى لعبة غير محسوبة (كما حـدث عنـد سعـد الله ونوس فى الملك هو الملك) فقـد أعلن السلطـان ضيقـه بـأعـوانـه، وتمادى ولاته فى ظلم الرعية، فرجح لديه أن هذا بسبب أنه يختـارهم من الأثرياء الأقوياء، الذين تعود إخضاع العامة لسيطـرتهم، ومن ثم قرر أن يختار واليا جرب الظلم وعـانى من سطـوة الظـالمين، وهكـذا أصبح أبو الحسن والياً، ولكنه أبى أن يكون مغفلا، بل أصبح صارما فى الفصل الثاني، صورة من «المستبد العادل» فى الفصل الثالث معلنـا

أن هذا منهجه فى الحكم «الشمولي»، ويضع استقالته إلى جانب منهجه فى الحكم، تاركا اتخاذ القرار للسلطان !!

المسرحية فى صميم أزمة الديمقراطية، وكانت على أشدها فى الكويت حين عرضت هذه المسرحية (سبتمبر ١٩٧٦) وقد وضعت المشاهد أمام خيارين : إما فوضى الاستغلال، وإما المستبد العادل. ولقد ذهبت الاجتهادات فى أكثر من اتجاه لتفسير المراد من «الثالث»، فهل هو ترتيب المحاولة الكويتية المستمدة من الأصل (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) بعد النقاش وونوس؟ أو هو «المستوى الثالث بين اليقظة والمنام، والمسرحية تجري بينهما أو تهدم الحائط الفاصل بين الواقع والأمنية؟! أما إن كان المقصود بالثالث هو الحل الذى يرفض فوضى الاستغلال تحت شعار الحرية والديمقراطية، كما يرفض عنف الحكم الشمولي وصيغة المستبد العادل بكل ما ينطوي عليه هذا المصطلح من تناقض يؤكد استحالته، فإن هذا الحل «الثالث» لم تتضمن المسرحية أية إشارة ترشحه، وليس فيها شخصية واحدة تتبناه، أو تذكر به، أو تقترحه، ولهذا نظر بعض النقاد إلى مسرحية «العلي» على أنها جاءت فى توقيتها لتبرير توقعات إجرائية معينة.

تلتقي «حكاية لم تروها شهرزاد» مع مسرحية يوسف السند فى شخصية رجل الدين (القاضي عند السند، والمفتى المنحرف عند عبد الرحمن الصالح)، وهو عند الصالح ذيل للسلطة، جاهز لإصدار الفتاوى التى تسبغ المشروعية الزائفة على إجراءات بينة الظلم والتعسف، إنه لا يجهد نفسه فى طلب تعليل لأحكامه، أو تبرير لفتاواه، انه يفتي بصحة ما اتخذ من إجراء بالفعل، فهو صورة لمن يطلق عليهم فى زماننا «تَرْزِيَّة القوانين» وتلتقي المسرحيتان أيضا فى تعميق

الشعور «بالحدوتة» الشعبية، فلا السلطان يعيش عيشة السلاطين، ولا الخادم أو الحاجب يلتزم بحدود موقعه أو علاقته بسيده، إنه أقرب ما يكون من مكانة «خادم» لدى رجل من «الطبقة المتوسطة» يمكن أن يطرح التكليف، ويتدخل دون إذن، بل يمكن أن يتحول من خادم إلى مستشار، بل ناصح مؤتمن على النصيحة، وعلى تنفيذها كذلك.. ولكن إيجابيات مسرحية عبد الرحمن الصالح ليست فى هذا الجانب بقدر ما هى فى نقدها لحكايات ألف ليلة، وانعكاس الوعي الاجتماعي والسياسي فى مقولتها النهائية. إن حكايات شهرزاد جميعا، إذا ما دارت حول السلاطين جعلت السلطان شخصا وحيدا، قد يتصل بشعبه، ولكنه يبقى فى مستواه المتعالي، الرائد، فإذا انتصر من بعد ظلم أو مكيدة أنزلت به فإنما ينتصر بمكيدة مضادة، يصنعها، أو تأتي بها معجزة لم تكن متوقعة. لم تفكر شهرزاد فى الناس، فى العامة، على هذا المستوى من علاقة الحاكم بالرعية، وهذه هى الإطلالة النقدية التى وجهها الصالح إلى تراثنا التاريخي، والحكائي بصفة عامة، الذى يغفل دائما دور الجماهير، ويصور الحاكم كمنقذ وحيد، وسابق بالتدبير. إن السلطان محاصر بأطماع زوجته، ابنة عمه، وصهره (ابن عمه) الذى يبدو أقوى منه وأحكم تدبيرا، ففى حين يكتفي السلطان بالكلام، ينفرد ابن العم بإحكام قبضته على أرزاق الناس من خلال أجهزته القمعية، والقانونية، الظالمة. إن الوعي «النظري» لدى السلطان بالمشكلة لم يكن دافعا للعمل، إن الحلقة تضيق حول السلطان، ويجرد من حقوقه يوما بعد يوم، فلا يغادر دائرة الشكوى والتوعد، ها هو ذا ابن عمه (عقربة) - وهو نفسه أخو السلطانة - يهدد الناس ويصرفهم عن لقاء السلطان فى اليوم الذى

خصصه السلطان للقائهم :

السلطان : (الخادمة) أدخل الرعية يا مسرور، لنرى ما لديهم.

مسرور : لقد ذهب الجميع يا مولاي، لم يبق أحد منهم.

السلطان : لم فعلت ذلك يا عقربة ؟ إلى أين تريد أن تأخذني؟ بأي حق تتصرف فى كافة أمور البلاد بدون إذني وأخذ مشورتي ؟ هل صرت أنت حاكم هذه البلاد والآمر والناهي فيها ؟

عقربة : بل أنا خادمك المطيع وابن عمك المخلص ووزيرك العارف ببواطن الأمور. أنا أكثر منك دراية وخبرة بإدارة شئون البلاد.

السلطان : ولكني بلغت من العمر عتيا، وأنت لازلت مصرا على وصايتك علي، إنني أمنعك يا عقربة، وعليك أن تمتثل لأوامري.

عقربة : أنا طوع أمرك ورهن إشارتك، ولكن جد فى الأمر جديد، وهناك ما يستوجب الإسراع فى الاجتماع بأهل الرأي والمشورة.

هكذا يلعب الوزير، ابن العم، بأعصاب السلطان، فيوهمه بأخطار لا حقيقة لها، والعلة الحقيقية يكشف عنها عقربة للكلبي، فيلسوف السلطة أو كما تدعوه المسرحية (صاحب الأفكار)، إن أفكاره تلتقي مع فتاوى رجل الدين، كلها لتبرير قرارات صدرت بالفعل،

ولهذا يقول الوزير للكلبي، موجها لأفكاره، بدلا من الافادة منها :

عقربة : المهم أن تعرف ما يجب عليك عمله، وتعمل بوصية والدي، فالسلطان صار يتمادى كثيرا فى لقاء العامة، ووالدي متضايق من هذا الأمر، وعلينا أن نعيد للسلطة هيبتها أمام الرعية والآخرين.

ويدبر عقربة صناعة جو مريب لإرهاب السلطان، ففى حين يحدثه عن مؤامرة تستهدف قتله، يتولى هو توجيه إنذار إليه :

عقربة : (للسلطان) والدي سيغضب كثيرا إن لم تكف عن مخالطة الناس، وستتحمل النتائج لوحدك فى ذلك الحين.

وفى موجات مرسومة متتابعة لإغراق السلطان فى التشتت، والقلق، والخوف، تقدم إليه أكوام من الملفات، تحمل مشاكل الناس وشكواهم، فيغوص فيها، ويفقد صفاء رؤيته لما ينبغي أن يمارسه من سلطات بين الناس، وليس بين الأوراق، وقد يحدث أن يفيق على الحقيقة المرة، فيثور ويرفس المكتب ويبعثر الملفات :

السلطان : أريد الناس يا مسرور، أريد الناس، هل تسمعني، لقد تعبت، تعبت يا مسرور، اجمعوني بالناس.

ويتدخل عقربة، فيجمع عددا من عملائه ليمثلوا الدور المطلوب، ولكن السلطان يواجههم :

السلطـــــان : (ثائراً) أنتم لستم بنـاس، أريـد أن أرى عـامـة الشارع، أريد بَشرًا لديهم هما أشاركهم فيه.

ولكن، لأن الطريق إلى جهنم مفروش بالنيـات الحسنـة التى لا تتحول إلى عمل، فإن السلطان تحـول إلى سلطـان من ورق، كما يعبر هو عن نفسه صراحة، حتى يضطر إلى الاختفاء خـوفـا على مصيره.. هذا هو الجـانب الـذى لم تـروه شهـرزاد فى حكـايـاتها : ضرورة أن يستنـد السلطـان إلى الشـارع. ولكن الأهم من هـذا أنـه حين نَـكَل السلطان عن اتخاذ الخطوة الصحيحة، وتحويل شعاراته إلى فعل، قام الشعب نفسه بذلك، وخرج يبحث عن سلطانه، ووضعه بإرادته رمـزا لرغبته فى إقامة العـدل، ولكن بعـد أن لقنـه درسـا فى الالتـزام، حتى تتحدث إليه امرأة (وهى لا تعرفه) بأنهـا لا تظن أن السلطـان رجـل بحق، وتردد العبارة التاريخية التى قالتهـا أم أبي عبـد اللـه الصغير آخر ملوك غرناطة، وهو يسلم مقاليد وطنه لأعـدائه بـاكيـا : لا تبك بكاء النساء على ملك لم تدافع عنه دفـاع الـرجـال. فتقـول أم هنـاءة لسلطانها «المتخفي» هربا من خصومه، وتفجعه بأنها تعرفه :

أم هناءة : لن أسكت يا غـانم السلطـان، لن أسكت لسلطـان يبكي كالنساء، هيا امسح دموعك، وافعـل فعـل الرجال !!

لا نستطيع أن نزعم أن سلبية السلطان تقابلها إيجابية شعبـه، إن هذا التصور كان يذكي الصراع، ويضع المسرحية فى موقع خـاص بها، غير أن الكاتب ـ متأثرا بالواقع العربي المتخاذل فى قطاعات كثيرة

ـ يرسم صورة قاتمة لرد الفعل العام حين اكتشف الشعب أن سلطانه اختفى ـ بطريقة مجهولة ـ أن جماعة المتسلطين استولت على السلطة. إن «عفير» يمثل هذا الاتجاه العام، حين يعلن أنه منهمك «فى كتابة رقعة شديدة اللهجة، عنيفة الوطأة، وموجعة فى المعنى». وهذا المشهد ـ قرب الختام ـ غني بالإشارات والدلالات، فالوعي والإيجابية واستنهاض السلطان والشعب معا، يبدأ بأم هناءة، بامرأة، رمز الخصب والاستمرار، وعلامة الإدانة لسلبية الرجال وتواريهم خلف الكلمات. تصيح بعفير :

أم هناءة : (وقد جن جنونها، تلقي بخمارها وتشق جيبها وتصيح) : يا لخيبة الرجال، ياللفضيحة والعار، الرجال غشيتهم الغاشية والسلطان غائب.

عفير : (يحتج) أقول لك اكتب احتجاجا وتقولين غشيتنا الغاشية؟! هيا استري شعرك وصدرك ولا تفضحينا....

إن كل ما يراه «الرجل» فى «المرأة» صدرها وشعرها والفضيحة، أما «الضياع التاريخي» فيحارب بكتابة رقعة شديدة اللهجة، موجعة المعنى!!.

وتبدأ الحركة الحاسمة، أو بلوغ ذروة الفعل المسرحي بأم هناءة، إذ توجه حديثها الى السلطان :

أم هناءة : تهدم القصر يا غانم السلطان.

السلطان : بكم نعم، وبدونكم لا..

مسعد : نتقدمك يا مولاي، إن كنت جادا فيما تقول، سنتقدمك.

السلطان : بل أنا أولكم، فلا خير فى قصر يسوؤكم، ولا يقيم حدود الله.

ثم يأتي مشهد الختام (سينمائيا) «يمثل خروج المدينة كلها خلف السلطان، ومن معه» !!

هذه المسرحية إحدى القراءات النقدية لحكايات ألف ليلة، فهذا المستوى من الإيجابية، والجماعية، والبدء بالشارع، وقيادة الجماهير، لم تروه شهرزاد فيما روت من حكايات، وتولت هذه المسرحية تقديمه.

وهنا لنا اضافتان :

الأولى تتعلق باستخدام التراث الشعبي بوجه عام وتوظيفه لهدف (سياسي).

فإذا كان من الصعب أن نمسك ببداية محددة لاستخدام الجو التراثي الشعبي سبيلا لاقتحام الموضوعات الشائكة أو المناطق الحساسة عن طريق التنظير والإسقاط، فإن صعوبة أخرى تبدو فى محاولة حصر الأعمال المسرحية التى آثرت هذا الاتجاه، أو حصر القضايا التى أثارتها. على أن الأمر سيختلف، أو يتدرج، فى أصالة الانتقاء من أحداث التراث (التاريخي أو الشعبي) وجدية ما يمكن تحميله للحادثة المنتقاة، أو الشخصية المختارة من المعاني والأهداف

المسقطة عليها. لقد رأينا نماذج ناضجة الى حد كبير، وقد يعني «النضج» دقة الاختيار وتحديد الدلالة بما يسمح بالعرض المسرحي، أما فى مسرحية «اللعبة» لحسن رشيد، فإنها تجري منذ ألف عام، فى بغداد أو غيرها، وبعد حوارات صارخة بالتنديد السياسي والأخلاقي للسلطان، وحاشيته، واسلوب حياته، يستشير السلطان راقصته الأثيرة فى الطريقة التى يحصل بها على من يشغل منصب مسئول الخزانة. ولا تعدو الطريقة المقترحة أن تكون حيلة فيها طرافة، ومفاجأة، وكشف لأقنعة الزيف، ولكنها لا ترتقي إلى جدية القضية المطروحة عن الفساد، والبحث عن العدالة. لقد أقيم حفل الاختيار فى قاعة يوصل إليها ممر طويل خافت الضوء، بعثت على جنباته التحف وبدرات الذهب بلا رقيب، حتى إذا اكتمل الجمع طلب من كبراء الدولة أن يشاركوا فى الرقص، فاعتذروا بأسباب مختلفة، ولكن الحقيقة التى تم فضحها هى أنهم يخشون إذا رقصوا أن تتساقط أكياس الذهب المسروق، وهكذا لم يرقص فى الحفل غير البريء النزيه ابن الشعب الفقير، الذى استحق تولي المنصب !!

الإضافة الثانية تتعلق بمؤلف «حكاية لم تروها شهرزاد». سيكون من الطريف أن تجرى مقارنة بين هذه المسرحية «حكاية لم تروها شهرزاد» ومسرحية أخرى ـ بعدها، للمؤلف نفسه ـ عبد الرحمن الصالح، اختار لها عنوان «حضرة المحترم». إن الموضوع مختلف، ولكن الاختلاف ظاهري، اذ أن محاور الاهتمام واحدة. فى المسرحية الأولى تطرح قضية الفساد السياسي والاجتماعي على مستوى «السلطان» وتطرح فى الأخرى على مستوى «هلال» المحترم، وفى عنوان المسرحية رمز، وفى تسمية «البطل» رمز أو تأكيد الرمز،

وفي المسرحيتين تبدو المرأة القوية، والأعوان المتنــازعــون الفــاســدون. والناصح الأمين المستبعد. وإذا كان للمسرحية الأولى من فضيلة إيقاظ الحس التراثي، فإن للأخرى فضيلة التعبير عن الواقع المباشر وتحديد زمانها بجيل مشاهـديهـا، إن «هــلال» المحترم بعـد أن أهين بقســوة يسقط متورمـا، فــلا تستــدعي ذاكـرتــه غير تعبيرات أيـام الغـوص القريبة، يقول متألما : «أحس بشري في كل اينــوبي، شري يـا محماس ولا شري الدول» !! أما محماس نفسه فإنــه يبحث عن عــلاج سيـده «عمه» في الزيت والكركم، وحين يحزبه أمر لا يستطيع دفعــه ينـادي: «يا هلال تلاحقنا قبل ما يطبع جالبوتنا ونغرق» !! ليس من فـرق في اتساع دائرة المسموح، أو ضيق دائرة المحظور، ما بين موضوع يتقنع بــالتراث الشعبي، أو يسفـر عن وجـه الأسرة الخليجيــة بشكـل جلي، فالحق أن مسرحية «حضرة المحترم» قالت كل مـا تـريـد، ولم تترفق بالسلبيات، ولم تجمّل القُبح، بـل جعلتــه مستنكـرا يستحق الازدراء، وهذا يعني أن قضية الحرية ترتبط ـ إلى حد كبير ـ بقضية «الفنيــة» ومستوى التعبير، والقـدرة على خلق المــوضــوع المسرحي والحكـايــة القادرة على أداء الفكرة، وليس الصراخ بها، أو تحويلها إلى شعار.

وهذه محاولة فريدة، وطريفــة، تـرتكـز على التراث ـ على نحــو خاص بها ـ تستحق أن نتوقف عندها :

«حليمة ومنصور» مسرحية عيسى الحمـر كـوميـديـا ســوداء، طرحت قضية خطيرة، ليس مشكلتهــا أنهــا لم تقـدم لها حــلا، أو أن الحل جاء عدميا تدميريا، فإنها لم تنفرد بهذه الرؤيا القــاتمة للصراع الإنساني في سبيل القوة والسيطرة والاستمتاع بخيرات الأرض، فربما كانت مشكلتها الأساسية أن القضية ليست من قضايـا الكـوميـديــا،

فحين تطرح القضايا المصيرية (التراجيدية بطبيعتها، الجادة فيما تثير من أفكار فى ضمير القارىء أو المشاهد) بشكل ساخر، عابر، هازىء، بل هازل، فإنها توقع المتلقي فى حيرة، وتنتهي بـه إلى السطحيـة، اذ يتوقف فكره عن الامتداد إلى ما وراء الكلمات، مـادام الحـوار الـرامـز الجاد يقود إلى الضحك والسخرية. ليس هـذا القـول إدانـة لمسرحيـة «حليمة ومنصور»، فهى مسرحية جيدة، استمتعت بمشاهدتها، وكـان الإخراج الموفق، والأداء المناسب، سببين فى تغطية فجوات أو انكسارات النسيج الدرامي فى تتابع مواقفها، إننا لم نفكر فى التقليل من قيمتهـا، وإنما نثير الانتباه إلى أنه كان من المستطاع أن تكون أكثر تماسكـا فى جوها الانفعالي المثار، أو أقل صعودا وهبوطا، ما بين مستوى الرمـز، ومستوى الواقع. ومن الإنصاف أن نقـول إن عيسى الحمـر عـرض لمشكلة، قد يكون من الصعب، ان لم يكن من المحـال، أن يعـرض لها المسرح، فى وطننا العربي بصفة خاصة، بغير هذه الطريقـة التى تمت بها، بل لا نتردد فى وصفها بالجرأة فى تصوير المواقف، واستخـلاص المعانى والدلالات.

لقد سارت «حليمة ومنصور» فى سياق «أولاد حـارتنـا» لشيـخ الرواية العربية نجيب محفوظ، واستعانت بمصادر أخرى، قد استعان بها نجيب محفوظ أيضا، غير أن المسرحية، ربما تقديرا لإمكانات الأداء المسرحي، وقـدرة المشـاهـدين على تلقي الإشـارات (والُمشـاهِد غيُر القارىء) ما كان باستطـاعتهـا أن تغـوص فى الـدوافـع الإنسـانيـة، والإشارات القَدَرِية، كما فعلت «أولاد حارتنا»، وأيضا يمكن أن نضيف إلى هذه التغييرات التى استدعتها الصناعة المسرحية، وإمكـانـاتها أن المشهد الختامي عبرَّ عن رؤية فلسفية (رومانسية) مستقلة تماماً عن

جميـع المـأثـورات، اذ يتحـول «شمسـان» ـ ابن العم ـ من مَصْدرٍ للغواية، وسبب فى اذكاء روح التمرد على العملاق صـاحب البستـان، ومحبذ لاستمرار هذا الشرخ وتوسيعه بين بداية الإنسـان فى الجنـة، وحياته الشقية المثقلة بالمعاناة على الأرض، يتحول شمسان فى النهاية، وبعد أن يؤدي هذا الدور المرسوم، إلى شهيد يدافع عن الفضيلة التى حُرِمَها، والطهارة التى رَفَضَها، ويدفع حياتـه ثمنـا لانقـاذ ابن عمـه، وتحريضه على مغادرة دار العناء !! ولكن هيهات.

لا ينحصر مجال استمداد التجربة الفنية (من ناحية الشكـل) فى عمل محدد كما انحصر اتجاه التجربة من الناحية الموضـوعيـة، وقـد نتذكر مـا سبق إليـه علي أحمد بـاكثير فى «سر شهـرزاد» فى تجسيـد الحلم، ورمزية الجنس، ونتذكر «الطعـام لكـل فم» مسرحيـة تـوفيق الحكيم، التى عرض فيها الفكرة المعقولة فى شكل غير معقـول، واعتبر هذه الثنـائيـة ـ كما شرحهـا فى تعقيبـه على المسرحيـة ـ فـارقـا بين اللامعقول والعبث. غير أننـا لابـد أن نضـع هـذا التـذكـر فى حجمـه الحقيقي، فليس مـا يمنـع أن تكـون مجرد تـداعيـات قـارئ يميـل بطبيعته إلى تصنيف قراءاته، استنادا إلى ملامح مشتركة دون أن تدل بالضرورة على أن اللاحق تأثر خُطى السابق، ذلك لأن التشكيل الفني لمسرحية الحكيم يختلف كثيرا، وهذا الاختلاف لصالـح «الطعـام لكـل فم» التى ركزت المجال، وكثفت الحدث، وعمقت التجـربـة، فـأصبحت بهذا الانحصار الشـديـد فى صميم البنيـة الـدراميـة التى تقـوم على الغوص وراء الدوافع، وليس الامتداد الزمـاني والمكـاني الـذى مضت فيه فصول «حليمة ومنصور» فكانت بذلك أقرب إلى طابـع الحكـايـة القصصية.

ومن واجبنا ـ على أى حال ـ أن نرى كيف حاولت المسرحية أن تعيد بناء أو تصور قصة مستقرة بأطرافها، ومـراحلهـا، وأهـدافهـا، لتجعل منها عملا فنيا (مسرحيا بصفة محددة) ينضوي على المرونـة التى يتميز بها التعبير الفني، كما يحاول ألا يتعسف بمخالفة مقررات لها حتميتها لدى جمهور المشـاهـدين. لقـد كـانت حليمـة ومنصـور يعيشان فى حديقـة متراميـة تحت سلطـة عمـلاق، وفَّرَ لهما كـل مـا يحتاجـان، ولم يشترط عليهما ـ فى مجال الحظـر ـ غير شرط واحـد. هذا الشرط فى القرآن عدم الأكـل من الشجـرة، وعنـد نجيب محفـوظ عدم الاطلاع على الوصية، وفى المسرحية : الامتناع عن الإنجـاب. لقـد كان هذا حلا موفقـا تمامـا، لأنـه ـ قبـل كـل شيء ـ ينـاسب عقـدة مسرحية قابلة للنمو، ولأن الكاتب سيستثمر قضية الإنجاب كعـامـل ضاغط على الوجدان البشري، والوفاق الاجتماعي، حتى بعـد مغـادرة الجنة، والهبـوط إلى الأرض، أو كما صـورت المسرحيـة : الطـرد من الحديقة، والالتحاق بابن العم الذى زين لهما الاتجاه إلى المدينة المفعمة بالخيرات. إن «الشجرة» فى القرآن، و«التفاحة» فى العهد القديم قابـلان لتفسير الرمز بالميـل الجنسي الغـريـزي، كما أن «الشجـرة» ـ بصفـة خاصة قابلة لأن تكون رمزا للمعرفة، وهـو مـا آثـره صـاحب «أولاد حارتنا». لابـد ـ فى نقطـة البـدايـة ـ أن يلفتنـا تغيير الكـاتب لترتيب الاسمين، فقد سمى مسرحيته «حليمة ومنصور» فجعل المرأة أصـلا، ولها الصدارة، فى حين أن مألوف القول أننا نستخدم : « آدم وحواء»، ولم يكن هذا التغيير فى المدخل إلا إعلانا عن تغيير فى الأدوار، فحليمـة (التى تشارك حواء فى الحـرف الأول من اسميهـا) أقـوى اصراراً على الاحتفاظ بالحمل حتى تحصل على الطفل، وهى التى تغري بالاتجـاه

إلى المدينة، وحين تكتشف أن رسائل شمسان (الذى يشارك الشيطان فى الحرف الأول من اسمه) كانت قد سبقت إلى زوجها تزين له أن يهجر الحديقة، ويترك العملاق، ويتجه إلى الحياة البراقة المثيرة فى المدينة، فإن هذا يعني أن مغادرة الجنة لم تكن كلها نوعا من «الطرد» بل تمت بتدبير إنساني مسبق. وهنا يدخل الكاتب مشهدا يتكرر فى حكايات ألف ليلة، كما يتكرر فى «الحواديت الشعبية» ذلك الصندوق الذى لا نعرف مصدره، ينفتح عن ثلاثة أشباح (والطريف أنهم رجلان وامرأة) وهنا يتطور أو يتحرك الحدث، وكأن كل فعل يتم مقسما على خطين متوازيين : عالم البشر، وعالم الهيولا، كما تصور أفلاطون بصندوقه المعروف، أو كما فعل الحكيم فى «الطعام لكل فم» إذ تصاعدت أحداث المسرحية فى خطين متوازين : فهناك قصة الزوجين العقيمين فى الواقع، وقصة الأسرة التى تتحرك على نشع الحائط، والقصتان قد تتقاطعان أو تلتقيان، وهو مالم يأخذ به عيسى الحمر، لأنه جعل من الأشباح عناصر خيرة، كوميدية، جاءت لتخفف من لوعة الفقد وقسوة الضياع، وجاءت لتقوم بدور الناصح والموجه فى بعض الأحيان.

لقد أشرنا من قبل إلى المخالفة فى نهاية شمسان، الذى مارس دور الغواية والتجارة بكل شيء، ثم انقلب إلى ثائر من أجل شرف ابن عمه. هناك نقطة أساسية فى طرح هذا التصور، وهى من «اجتهادات» شعراء الرومانسية الأوربيين، الذين صوروا الشيطان ـ فى قصائدهم ـ فى صورة «الضحية» فهو محكوم عليه بأن يكون ملعونا، وأن يكون سيئا، ومن ثم فإن صبره على الحكم القدري الإلهي هو نوع من النقاء وسلامة الطوية، حتى لو كانت التصرفات المعلنة تقول عكس

ذلك. لقد فعل عيسى الحمر شيئا من ذلك، لا نقول إنه هو بكل دقة التطابق، ووجه الاختلاف أن مؤلف المسرحية وضع فى المدينة «قوة» مطلقة متحكمة بكل من فيها، وما فيها، وإن يكن الفساد شاملا فى كافة المرافق من خلف هذه الشخصية، ولم يكن الفساد الضارب إلا صورة مصغرة لانشغال تلك القوة الكاسحة بنزواتها الشخصية، ومآربها المادية الخاصة. هذه القوة ذاتها هي التي محقت شخصية شمسان. لم يكن شمسان طيبا، أو مسالما، كان زوجا لثلاث نسوة، ويعول عدداً من الأطفال، ولكنه كان مسخرا لعمل شاق يكسب منه أخس العيش بأشد الجهد، تابعا ذليلا لبقال المجمع (المدينة)، فلما التقى ببو جلثم، المتحكم فى كل شيء، ورأى اتجاه رغباته، لوح له بأنه سيكون مطيعا ـ بغير تحفظ ـ لكل ما يراد منه، ومن زوجاته الجميلات، تحول شمسان من عامل كادح شقي يعاني، إلى موظف مترف له هيئة ووجاهة.. إنه ضحية، يؤدي دورا ليس من اختراعه، بل لا يؤديه لأنه يجد فيه متعة، وإلا لسعى إليه منذ البدء، إنه يؤديه لأن كل الظروف الموضوعية التى بنيت عليها نظم الحياة فى المدينة تدفع إليه دفعا. إن هذا المستوى من الرؤية الفلسفية لا يؤكد أصالة الكاتب فكريا وحسب، وإنما يؤكد أيضا سلامة بصيرته المسرحية، لأن هذا الاختيار يعلي من حرارة الصراع، ويقرب الشخصيات ذات البعد الغيبي من الواقع، ومن ثم تجد طريقها معبدا إلى وجدان المشاهد، فنحن نعرف أن الرصيد الحقيقي لأى عمل فني إنما يعتمد على قدرته فى استدعاء مكنون التجربة الذاتية للمتلقي، والتجربة الشاملة للجنس البشري، فإذا كان رمز الشيطان فى المسرحية يعاني تناقضا داخليا بين حلم الطهارة وأمنية الكرامة، وبين الاستسلام

لقسوة التردي فى معاناة واقع المجتمع الملوث، المبني على أسس عميقة الجذور فى الفساد، فإنه بهذا وحده يمكن أن يترجم فى وجدان المشاهد إلى شريحة من حياته وتجربته الخاصة، أو مرحلة من تطوره، كما يترجم إلى إطار موسع لملاحظة الفرد على التطور الاجتماعي البشري فى الماضي والحاضر أيضا.

ولقد أجاد الكاتب شق طريق الكلمات، والصفات التى تحدد الشخصيات والمواقف بين الواقع والرمز، كما أجاد «مخادعة» المشاهد عن التنبه المبكر للمستوى «الغيبي» الذى تمثله الشخصيات والحوادث، لقد أوشكنا ـ منذ المشهد الأول ـ أن نعتقد أننا بازاء «مهزلة» ليس أكثر، حتى تقول حليمة لزوجها عقب إقراره بالعجز عن مواجهة العملاق : «لماذا تقف مثل الرجال إذاً؟». «حليمة : عيل، ليش واقف مثل الرياييل جذيه؟».

فلا يجد فى سخريتها إهانة مثيرة أو مستفزة، بل يجذبها إلى مستوى الواقع ـ الرمز، بعيدا عن روح المهزلة، إذ يقول ببساطة :

«منصور : الخوف».

ثم لا يلبث أن يغادر المستوى الشعوري للحدث، إلى المستوى المادي، فالعملاق قدم لهما كل شيء بحيث لا مجال لرغبة محرومة، لولا :

«حليمة : (تمسح شعره) لو ما هالشرط، كنا عايشين فى الجنة».

لقد جاءت كلمة «الجنة» فى سياقها وموقعها المناسب، كما اعتبر شرط عدم الإنجاب موافقا تماما، ومتعسفا بوضوح (فى حدود الحدث

المسرحي). فمادامـا يعيشـان معـا، رجـلا وامـرأة، كيف يمنعـان من استكمال معنى وجودهما، كيف يمكنهما الحفـاظ على هـذا الـوجـود معلقا بين أن يكون وألا يكون؟

وتقوم الأشباح الثلاثة، كمعـادل أو خط مـوازٍ مستمـر، بـدور «الكورس» أو الجوقة فى التراجيديا الكـلاسيكيـة، إنهـا تكشف مـا فى الضمير، وتمهد للحدث، وتعلق على ما جرى، وتثير احتمالات التوقع:

شبح ٢ : (بحدة) يواجهه.

شبح امرأة : يهادنه ويفتك.

شبح ١ : وأنا أقول يطلع من البستان.

شبح امرأة : البستان أرضه وبيته لازم يبقى.

شبح ١ : الدنيا وسيعه، وهواها أنظف، يطلع.

شبح ٢ : حياته وحياة عيالـه فـوق الأرض اللى شربت عـرقـه. يبقى.

شبح ١ : الحياة فى المغامرة.... الخ.

وهكذا يتحول «منصور» (آدم) من رمز للعصيان، أو الخطيئـة، إلى رمز للمغامرة، والكبرياء، إنه يرود أرضا جديدة، يقـوده الحلم، أو الوهم، ولن يتبين حقيقة ما ينتظره إلا بالتوغل فى التجربة مهما كانت عواقبها. إن منصـور وحليمـة يطبقـان شرط «الـوجـوديـة» فى معنى الإنسـان، إنه «مشروع وجود» يظل معلقا إلا أن يواجه الخطر، ويقبـل المغامرة، ويقتحم عالما جديدا، يحقق فيه ذاتـه ويشكـل فيـه عـلاقتـه

بالآخرين وفق ما يستهوي مذاقه الخاص. لقد أعلن الشبح رقم ٢ أن «الحلم سيد الواقع»، وهذا مبدأ وجـودي أيضـا، غير أن الحلم ينتمي إلى عامل الوجود الناقص، أو مشروع الوجـود، حتى يعـانق معـانـاة التولد بالممارسة.

وعلى مساحة المسرحية تنتشر العلامات الهاديـة، تحـدد مسـار الرمز فالزوجان فى رحلتهما ما بين البستان والمدينة فقـدا البـوصلـة التى كانت تحرس وجهتهما، وشمسان يثور بصـاحب العمـل الـذي يأبى عليه إلا أن يشيل هموم الدنيا وهمومه وهموم الناس جميعا، ثم هموم عياله !!، لهذا يتمـرد على العمـل، وبـربـاط وحيـد على إحـدى العينين يتحول إلى متسـول فيكـون خير شـاهـد على خيبـة الأحـلام الإنسانية قبل أن تبدأ، لكنه (ونحن نعرف ما يرمز إليه) يتنصـل من الصور الوردية التى حملتها رسائله، فقد كان عليهما أن يفكرا :

«شمسان : ... قليل من الشك كان يمكن يحميكم.

حليمة : مـا تعـودنـا نشـك كـل الـلى حـوالينا واضـح، ويسطع».

وبعد حوار يائس يقدم نصيحته المتأخرة جدا :

«شمسان : رجعو مكان ما جيتو يا حليمة، رجعو مكان ما جيتو يا منصور ..... رجعو البستان....

منصور : قلت لك ما نقدر نرجع، حليمة حامل ومـا تقـدر على التعب».

أما حين يشاهد منصور وحليمة صاحب المجمع (المدينة) الـذى

يعيش حياة البذخ والانحلال، فإنهما يتهامسان :

«منصور : (يشرد) كأني شايفه من قبل.

حليمة : أنا بعد».

وإذ يجلسان مرهقين بحثا عن التقاط أنفاسهما، يتحرش بهما وكيل صاحب المجمع، لما رأى من جمال المرأة، ووحدة الرجل، فيأمرهما بالانصراف.

«حليمة : احنا قاعدين فى أرض الله.

الوكيل : (بعنف) هذى مو أرض الله، أرض الله هناك (يشير للبعيد) ذاك الصوب، أما الأرض هذى.. البيوت والدكاكين ملك بوجلثم، الريال الطيب اللى كان واقف هني».

أرض الله هى الجنة، أما هذه الأرض فهى ملك لقوانينها، تعمل بآليات نابعة من وضعها، وهذا المدى الفلسفي أعطى الحدث المتنامي قوة زاخرة بالإثارة، ومعاودة التأمل :

«الوكيل : حملتي ؟!

منصور : ليش، الحمل والولادة ممنوعة عندكم؟

الوكيل : إلا بإذن رسمي من البلدية، ومن المستشار، وانتو خالفتو القانون.

منصور : يعني عندكم اللى بيفتح دريشه، واللى بينجب ولد كله واحد؟

الوكيل : لازم ياخذون رخصة من البلدية».

هذا هو عالمنا، خلقه الله، نعم، ولكنه خلقه بقوانينه الخاصة، وترك هذه القوانين تعمل بقواها، ومن خلال البشر.

لقد تحدثت الأشباح الثلاثة إلى منصور، تواسيه فى انتكاس حلمه، وتبين له أنه لم يكن على خطأ، فالحلم أساس الوجود، وعلى من يرغب فى تحقيق حلمه أن يكون عنده «عقل المجنون» و«قليل من فدائية العاشق» مع تحقق هذا الشرط فى منصور، فإنه لم يحقق حلمه، بل أحس بأن عالمه كله مهدد، بالفساد، بالعفن، ولا تطهره إلا النار المشتعلة، وقد كان، فكانت هذه الكوميديا السوداء، النابعة من عمق تراجيديا المصير الإنساني، وكأننا ـ بصورة أخرى ـ مع محاولة علي سالم، حين حمل مأساة أوديب إلى مستوى الكوميديا، مع هذا، فإن مغامرة علي سالم مأمونة إلى حد كبير، إذ عرضت لمعنى جزئي، عن الجماهير والبطل، أما هذه المسرحية فإنها تحفر تحت جذور شجرة الوجود الإنساني، فى أعماق أرض مجهولة، لا يستطيع أن يقاربها غير الحلم والشعر والأسطورة، فكانت هذه المحاولة الفريدة ذات الطابع الخاص، علامة على جدية الفكرة، واستقلال الرؤية، حتى وإن لحقت بها بعض جوانب القصور.

مستويات الإعداد :

قد لا يكون مطلوبا منا، وليس هنا مجال الخوض فى تحقيق المصطلحات، والفروق الدقيقة بين : «الإعداد» و«المسرحة» والتكويت والتقطير والبحرنة... الخ.. سنكتفي بالدلالة العامة، أو القدر المشترك، وهو تدخل كاتب مسرحي خليجي بإعمال التعديل (بدرجة ما إعادة

صياغة) فى نص مسرحي متداول، ليكون هذا النص أكثر تقبلا فى صيغته الجديدة، لدى المشاهد الخليجي. إن درجة «التدخل» ـ أو الإعداد للعرض، تتدرج ما بين مجرد مراعاة اللهجة وأسماء الشخصيات وبعض المهن التى تشغلها، وما إلى ذلك من أمور سطحية، والتدخل في تطويع الفكرة الأساسية (يسميها لاجوس آجرى: المقدمة المنطقية) التى قامت عليها المسرحية. ومهما كانت درجة التدخل بالإعداد، فإن اختيار النص فى ذاته سيكون له دلالة اجتماعية وفنية. لقد اخترنا أربعة أعمال، تمثل أربع درجات من الإعداد :

(١) بيت الدمية، التى أصبحت : المرة لعبة البيت، قضية اجتماعية. احتفظت بالأساس والهدف.

(٢) الثمن، التى احتفظت باسمها، مسرحية نفسية، وبهدفها.

(٣) الغرباء لا يشربون القهوة، التى أصبحت : الجيران الذين شربوا القهوة، فتغير المغزى تماما.

(٤) موت موظف، التى أصبحت : عطس وفطس، فتغير الشكل الفني من القصة القصيرة إلى المسرحية.

١ ـ المرة لعبة البيت :

«بيت الدمية» مسرحية هنريك إبسن، النرويجي، أصبحت «المرة لعبة البيت» فى الكويت، بعد أن مرت بقلم صقر الرشود، عام ١٩٦٨، بعد قرن كامل تقريبا، من تأليفها. إنها ليست عن حرية المرأة، لقد كانت «نورا» حرة، مؤتمنة على مشاعرها وسلوكها تجاه أسرتها، وفى

المجتمع، ولم تكن نورا ـ النرويجية ـ وحـدهـا تستمتـع بهـذه الثقـة الآمنة، إن نورة ـ بالتاء المربوطة ـ الخليجية تحظى بنفس القـدر، كما تمناها المُعَرِّب، «المُكَوِّت»، وليس كما يطيق واقـع السلـوك الاجتماعي، وقدرة الأعصاب العربية، الملتهبة عادة بـروح القلق والتحـدي، إلا من عصم الله. إن نورة لا تقف عند حد إشعال السيجار للدكتـور نـاصر (العجوز المريض، الوحيد، الثري) صديق الزوج (بديل الدكتور رانك) إنها تحلم به بطلا منقذا، يقيل عثرتها المالية التى تـوشك أن تتفجـر، ولا بأس بأن يهواها بشرط ألا تعرف هى بـذلك، إلا بعـد رحيلـه عن الدنيا، ليذهب بسره معه، ويأتيها الانقاذ المالي خالصا من الريبة، بريئا من الظنـون. إن هـذا الحلم الملتـوي عنـد نـورا النـرويجيـة، ونـورة الخليجية، حين يحاول أن يتنفس ـ على مستـوى الـواقـع ـ يصطـدم بأمرين : أحدهما يرجع إلى ضعف شخصية «الدميـة» الحـالمـه، التى تريد أن يفطن الآخرون إلى ما تحتاج، ويقدمونـه دون جهـد منهـا فى طلب العـون، ولهذا تـراجعت دون أن تفضي بحـاجتهـا إلى المـال، إلى صديق الأسرة، الذى يخصها هى بودٍّ خاص، مع معرفتها بهذه المنزلة الخاصة، وبأن المال لا يعني الكثير بالنسبة إليه، وأنه سيكون سعيـدا بأن يحقق لها أمنية، أو يرفع عنها كَرْباً. الثاني أن الدكتـور العجـوز الذى أحس دبيب الموت، وأن مرضه الوراثي بلغ مداه وأنذر بالنهاية، رأى ألا يذهب ـ حتى يفضي بسره، إنه. ينطوي على هوى دفين للزوجـة الشابة. كيف كان رد الفعل على هذا الإعلان عن المُخَبأ، الـذى كـانت تعرفه الزوجة الشابة، ولا تجد فيه ضررا بل تتقبله وتغذيه باصطفاء هذا الرجل، وإظهار الابتهاج بالحديث إليه ؟

قالت نورا النرويجيـة : كفى، كفى، ألست خجـلا من نفسك يـا

دكتور رانك ؟ وحين يعتزم مغـادرة المكـان، تعيـد بلبـاقـة تصحيـح العلاقة، بأنها بين الدكتور من جانب، وبينها مـع زوجهـا من جـانب آخر، ولا يصح أن تكون لها هي خصوصية فيها، فتقول له وهو يهم بالخروج، وهي تبتسم لـه : لن تمضي عنـا بغير عـودة، فتـورفـالـد (هيلمر زوجها) وأنا، لا نستغني عنك !!

كان هذا المشهد النـرويجي يجري بين صـديق الأسرة وزوجـة صديقه، فى منزل الزوجية والـزوج نفسـه مشغـول فى مكتبـه ببعض عمله، فما كاد الدكتور رانك يفرغ شحنة قلقه بالإفضاء بسره، ويتلقى «التوجيه» المهذب من نورا، حتى اتجه إلى المكتب، ليشارك صديقـه فى جلسته، كأن لم يحدث شيء. نتأمل هـذا المشـهـد النـرويجي، دون أن نتورط فى اتهام ساذج بالضَّعة، أو اتهام سيء بالقدرة على التلوين. إن الكلمات ـ عندهم ـ دلالة على معانيها، والمشاعر والعواطف محددة بما تعنيه الكلمة، وليست الكلمات مصائد للاستدراج، أو بالونات اختبار.. لهذا انصرف الدكتور رانك إلى مجلس صديقه دون شعور بالخطـأ أو الخطيئة... وبخاصة أنه رجل فى سبيله إلى موت عاجل.

فكيف تصرفت نورة ـ الخليجية ـ فى نفس الموقف ؟

إنها تطلعه على جواربها، وتعطيه الحق فى أن «يطالع إلى السـاق بس» مثل أصلها النـرويجي، لكنهـا حين تـلاحظ كيف ينظـر إليهـا، تداعبه، ولكن كيف ؟

«نورة (تركز نظرها فيه لحظة) قلـة حيـا.. (تضربـه على اذنـه بالجوارب) هاه.. تستاهل (تطوي الجوارب مرة اخرى).

الدكتور : مو مسموح لى اشوف أبعد من ها الشكل؟

نورة : لا، لأنك قلت حياك (تقلب فى الصندوق، وهى تدندن)

الدكتور : (بعد لحظة صمت) ما تتصورين اشكثر ارتاح لما ادخل هالبيت؛ لأنى أسولف وياك بمودة، وبدون تكلف.

نورة : (باسمة) اعتقد إنك تحس بينا كأنك واحد منا وفينا.

ومادامت نورة تسمح للدكتور بمشاهدة جواربها، وتضربه بها عل أذنه مداعبة، وتتحدث معه عن حدود المسموح بمشاهدته من جسدها، فلماذا لا يفضي إليها بحبه؟ لنتأمل هذا الختام للمشهد، والمفارقة، أو المسافة الواسعة بين دوافعه (الشرقية) ونهايته (الغربية):

الدكتور : أنا حلفت إنك لازم تعرفين الحقيقة قبل لا أموت، والحين انتى عرفتي شعوري نحوك يا نورة.

نورة : (تنهض فى عزم وهدوء) خلني أطوف من فضلك.

الدكتور : (يفسح لها طريقا لكي تعبر من أمامه، ولكنه يبقى فى مكان جلوسه ساكنا) نوره.

نورة : (عند باب الصالة) مرزوق، شب الاتريك من

عندك (تتجه الى المدفأة) دكتور ناصر، طريقتك ماهى عدله ترى.

الدكتور : علشان حبيتك، طريقتي ما هي عدله ؟!

نورة : ماكو داعي تكشف أسرارك.

الدكتور : تقصدين إنك كنتى تدرين ؟!»

(يضاء المكان)

هكذا يبدأ الموقف، وينتهى باضاءة المكان، بأنه يعرف، أنها كانت تعرف أنه يحبها، وهى الزوجة (الدمية) الفاضلة. فهل يطيق واقعنا مثل هذا التقارب؟ إن المُعَرِّب لم يكن غافلا عن الفرق بين الممكن، والمحتمل، والمرفوض إعلانه من عبارات المجاملة، فضلا عن مؤشرات الحب، لكن الرشود رأى ـ وهو على حق ـ إن هذا الموقف مما يمكن حذفه، ولا تغييره ليس لأن شخصية الدكتور العجوز المريض تؤدي دورا لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لذاته، فالحق أنه لو أهمل تماما ما كنا لنشعر بغيابه كشخص، ولكننا ـ فى نفس الوقت ـ ما كنا لنستوعب أبعاد شخصية نورا، ونصل إلى أعماق منطقة «الحلم» فى قرار ضميرها، ونلامس هشاشة مفهوم «البراءة» عندها، وتتجلى أمامنا المساحة الشاسعة بين أحكامها النابعة من تصورها الخاص حيث تنطلق أوهام البطولة والنقاء، وأحكام المجتمع الصارمة التى لا تلقي بالا إلى النيات. إن السيدة التى يسمح ضميرها بأن يتعلق بها رجل، وتستبقي مودته، وتتلقاه آملة فى هبة كبيرة منه، شريطة ألا يخدش المظهر الخارجي فيلعن حبه لها، هى بذاتها السيدة التى أذنت لنفسها أن تزوّر توقيع والدها على صك الدين، ولا ترى فى

هذا ما يصم كرامتها، ما دامت جادة فى أداء أقساط الدين حريصة على السداد.

أما المشهد الذى يجافي واقع الحال عندنا، ويحتاج إلى كثير من التسامح كي نقبل بقاءه فى الصيغة الكويتية، فهو المشهد الأخير فى المسرحية (أو المشهد الإجباري حسب مصطلحات لاجوس آجرى). لقد أعاد فهد ـ موظف البنك المفصول لسوء سلوكه ـ (كروجشتاد) صك الدَّيْن إلى خالد، فاطمأن باله على الفور، ولم يجد حرجا فى أن يستدير مائة وثمانين درجة، يحاول أن يسترضي زوجته المفجوعة باكتشافها ـ الذى تأخر طويلا ـ للجانب المسكوت عنه من شخصيته، إن نورا النرويجية لم تعبأ بتوسلات هيلمر وصممت على مغادرة بيت الزوجية دون أن تفرق الكنيسة بينها وبين زوجها، وصفعت الباب خارجة، تلك الصفعة التى وُصفت بأنها ظلت تدوي فى أذن أوربا زمنا طويلا، لهذا السبب الديني (وقد منع عرض المسرحية فى النرويج نحو ربع قرن لهذا السبب نفسه) أما فى ملتنا السمحاء فإن المرأة تستطيع أن تغادر بيت الزوجية دون إذن الزوج، ودون استئذان أية سلطة دينية، وكل ما يمكن وصفها به أنها «ناشز» وهو حكم أدبي، له آثار مادية محدودة، غير أنه لا يجبر الزوجة على العودة كرها إلى زوج رفضته. فإذا تأملنا واقع الممارسة سنجد أن الزوجة الأوروبية قد انتزعت حق الانفصال، لم تعبأ بالكنيسة، وهذا عكس الزوجة المسلمة التى انتزع منها حق «النشوز» واخترع لها بيت الطاعة، فلم تسترد ما هو من حقها إلا مؤخرا جدا، ولعلها لا تحظى به فى مواطن كثيرة. نعود إلى هذا المشهد الإجباري، وقد صممت نورة على مغادرة بيت الزوجية، وهذا من حقها اليوم، كما كان من حقها عام عرض

المسرحية (١٩٦٨) ولكن دون هذا الحق، أيامها وأيامنا كثير من أهوال التهديد، والضرب، والادعاء.... والاتهام الخ.....

غير أن صقر الرشود كان له رأي آخر، أو رؤية أخـرى، هكـذا رسم حالة الأسى المترفع، والحزن النبيـل، والانسحـاب الـرومـانسي الذى صممت عليه نورة، وهكذا صور حالة الجـزع للفقـد، والأمـل فى الغد، ودماثة الأخلاق والندم على تجاوز الحد عند خالد.

نورة : لا، (تلتف بالوشاح) مع السلامة يا خالد، ماني خايفة على الجهال لأني أدري إنهم فى أمـان.... وأنا ما أفيدهم بشيء.

خالد : بمرور الزمن يا نورة.... بمرور الزمن.

نورة : من يدري ؟ من يعرف المستقبل.

خالد : لكنك زوجتي حتى لو تغيرت الأحوال.

نورة : اسمـع يا خـالـد. يقولون ان الزوجة إذا تركت بيت زوجها مالها أى حق، وأنـا مبريتك، مـالي أى حق عندك. خـلاص انتهى اللى بينـا، وكـل واحد يشوف طريقه. هـاك خـاتمك... وعطني خاتمي.

خالد : حتى الخاتم يا نورة؟

نورة : حتى الخاتم.

خالد : هاك.

نورة : والحين انتهينا، والمفاتيح هناك، والخدم أعرف مني فى البيت، وأنا باكر أدز غنيمة تأخذ باقي الأغراض.

خالد : انتهى كل شيء. ما انتي مفكرة فيني بعد اليوم يا نورة؟

نورة : فكري كلـه بينشغـل عليك وعلى عيـالي، وعلى هالبيت كله.

خالد : أقدر اكتب لك، والا أكلمك بالتليفون؟

نورة : لأ، أرجوك لا تتصل فيني.

خالد : اسمحي عى الأقل أرسل لك.

نورة : لا، لا..

خالد : من حقي إنى أساعدك إذا احتجتي.

نورة : لا، أنا ما أقبل المساعده من غريب.

خالد : نورة.. ما تبيني أكون لك أكثر من غريب؟

نورة : اذا احدثت معجزة المعجزات يا خالد.

خالد : أى معجزة... قولى لى.

نورة : ننسف أفكارنا ونغيرها... الخ.

كما نلاحظ، هذا فراق «باريسي» من مستـوى رفيـع، لا أمـل فى وجوده فى بلاد الدماء الساخنة والأعصاب الملتهبة، وإذا حدث (نادرا)

فإنه يشير الى خلل فى العلاقة الزوجية دفين، وهو مالا يمكن تصـوره فى «خالد» الذى كان يهدر بالسباب والاتهام والسخط وينزل العقوبات الماحقة منذ لحظات. فكيف «بلع» صقر الرشود هـذا المشهـد، وبـأى مبرر أراد لنا أن «نبلع» إمكان حـدوثـه فى الكـويت (وهـو مـا ينبلـع مُولية) ؟!

السر ينكشف فى زلة قلم، لم يجد ما يكملهـا «ننسف أفكـارنـا، ونغيرها» فقد قالت نورة في بقية الجملة الحوارية: «أوه، أنـا مـا أؤمن بالمعجزات يا خالد». الرشـود يريـد أن ننسف معـه المنظـر التقليـدي الصاخب فى فراق بيت الزوجية.. يـريـد أن نعـود الى أهم معنيين دار حولهما مسرح الرشود تأليفا وتعريبـا وإخـراجـا أيضـا : الحـريـة، الإنسانية. مع هذا، هناك تعسفات كـان يمكن تجنبهـا، سقطت فيهـا محاولة الرشود، مع إمكان البديل، دون إلحـاق أى درجـة من الأذى بجو المسرحية الأصل. إذا كان الرشود استطاع أن يفرق بذكاء فطري يقظ بين ضرورة أن ينص على أن مرض الدكتور الذى يهـدد حيـاتـه سببه الوراثه عن أبيه (وسبب هذه الضرورة أن الوراثة كعامل مؤثـر في تكوين الشخصية صفـة أسـاسيـة فى فن إبسن، وقـد أدار عليهـا مسرحيته الأخرى : الأشباح، ولم يهملها فى البطـة البريـة) وتجنبـه ـ فى نفس الوقت ـ أن يسمي المرض باسمه، فلم يصرخ أمام الجمهـور بأن الدكتور ضحية مرض الزهـري (السفلس)، وكـذلك استطـاع أن يفرق بين ضرورة النص والتأكيـد على أن «فهـد» شـخصيـة شريـرة، انتهازية، وأن فى حياته «خطأ» عـوقب عليـه، وأن يتجنب وصفـه بما وصف به كروجشتاد، بأنه يتعامل بالربا، لابد أن «فهد» أقرض نورة بالربا أيضا، ولكن الـرشـود لم يُرد أن يسجـل على مـواطنـه، أمـام جمهوره المسلم أنه يتعامل بالربا، فظلت هذه النقطة مسكوتا عنهـا ..

وهذه حساسية ولباقة من الرشـود لاشك فيهما، غير أن المحير حقـا أن تقع نورة الكويتية أسيرة نورا النرويجية فى أمر تـافـه، فى مفتتـح المسرحية حيث يستولي عليها فرح صبيـاني وهى عـائدة من السـوق ومن خلفهـا حمال، يحمـل شجـرة الميـلاد، إن هـذا يخدش واقعيـة الشخصية والحدث، ومثل ذلك تلك الحفلة التنكرية (التى لم نشاهدها على المسرح) وقد دعا إليها بيت الفـوّاز، واستعدت لها نورة بـرقصـه التارانتيلا (وهـو اسم أنثى العنكبـوت المشهـورة بـافتراس زوجهـا) والكويت تعرف الحفلات جيدا، وتقيمها بيوت كافة المستويـات لأدنى مناسبة كما يقال، ولكنها لم تكن تنكرية، ولم تصل إليها تلك البدعـة الفارغة، فما الذى أغرى الرشود بذكرها؟ هل هى أحـلام التغـريب !! أن تصبح الكويت قطعة من أوربا، (كما تمنى الخديو إسماعيل لمصر) مع هذا فإنه جعـل نـورة تتكسب إبـان مـرض زوجهـا بـالخيـاطـة والتطرين، ولم يتماد فيجعلها صورة من أصلها النروجي، وقد كـانت تطرز وتخيط وتنسخ القضايا لمكاتب المحامين !! وإذا كان يعرف أنه ليس فى مستطاع زوجة عربية أن تنسخ قضـايـا المحـامين فى بيتهـا، لمجافاته للممكن وقدرة الشخصية (فى ظروفها ومرحلتها) فكيف ساغ له أن تقول غنيمة لصديقتها نورة : «ما يحق لك تتسلفين وزوجك ما يدري. القانون ما يوافق على هذا» فعن أى قانون تتحدث ؟! رغم هذه العبارات الشاردة، فإن الملاحظة الأساسية أن الـرشـود استطـاع أن يحافظ على جوهر فن إبسن المسرحي، بالحرص على أفكاره الأساسية التى تعرف قيمتها من تكرارها فى مختلف أعمالـه. في «البطـة البريـة» كان الصراع حول مفهوم السعادة، وهل هى فيما تعتقد أنك سعيد به، حتى لو كنت واهما، أو أن السعادة فى معرفة الحقيقة مهما كانت مُرة

أو قاسية. وقد جاء هذا المعنى على لسان غنيمة، التى رأت أن الـزوج لابد أن يعرف ما تورطت فيه زوجته، ولا تـرى خطـرا فى العـاصفـة المتوقعة : «لازم ننقذ هالبيت، ونكشف الحقيقة فيه، هالبيت مبني على الكذب، واذا كشفنا السر لخالد، راح يكون بينـه وبين زوجتـه تفـاهم، ويعيشون سعداء».

وقد ظلت نورة حريصة على كـل مـا انطـوت عليـه صـاحبتهـا النرويجية، وقد رسمت بدقة متناهية في الحقيقـة (بصرف النظـر عن شجرة الميلاد ورقصة التارانتيلا) فهى إمرأة تتوق إلى أن تكون بطلة، أن تشعر بالخطر، أن تصنع شيئا خارقـا يبهـر الآخـرين، تـريـد أن تكون شهيرة أو ضحية.. ولأن خيالها شديد النشاط فإنها لم تكتشف مـا فى زوجهـا من صلف، وقسـوة وأنـانيـة، رغم عشر سنـوات من الزواج، إنها لم تعرفه على حقيقته، كـانت تعتقـد كـل مـا تسمـع من معسول كـلامـه، وتظن أن مشكلتهـا الحقيقيـة أنـه سـوف يضحـي بنفسه، أو يحول بينها وبين التضحية بنفسها، لهذا كـانت الصـدمـة بالغة البشاعة، إنها لم تتمرد على موقعها كدمية، لقد تقبلت هذا طوال المسرحية، فهى القطة والعصفورة، إلخ، وهى تخبىء الكاكاو وتأكلهـا رغم تحذير الطبيب... إنها مقتنعة بأنها دمية، وتعامل نفسها على هذا الأساس، وما كان تدخلها للسلف من أجل إنقاذ زوجها خطوة خـارج نطاق مستوى الدمية، بقدر ما كان تأكيدا لها ، إنها بطولـةطفـوليـة، عمل خارق وأحـمق.. ومـع هـذا فقـد كنـا معهـا فى صـدمتهـا، وفى تمـردها، وفى دعوتها لنا أن ننسف أفكـارنـا تجـاه المـرأة الـدميـة... بشرط، ألا تكون المرأة فى نظر نفسها ـ مجرد دمية، فهذا هو جـوهـر القضية.

٢ ـ الثمن :

بعد عشرين عاما كاملة من «بيت الدمية» يتجه عبد العزيز السريع (عام ١٩٨٨) الى آرثر ميللر، ويختار من بين أعماله مسرحية «الثمن» يضع على غلافها عبارة تحدد دوره أو نوع تدخله : «أعدها للهجة الكويتية بتصرف محدود». إن القضية الأساسية فى مسرح ميللر هي الصراع الإنسانى المعاصر، الذي يطحن القيم، ويجتاح الأحلام، ولا يبقي على شيء من طموح الفرد إلى المثالية، أو حرص الجماعة على الحياة فى سلام، هذا من الوجهة الفكرية، أما من ناحية المعالجة الفنية فإن عبقرية ميللر تتجلى فى كشفه عن أقنعة الناس طبقة بعد طبقة، حتى تتداخل ألوان الوجوه، وتختلط أشلاء العواطف، فمسرحياته ليست صراعا بين الخير والشر، أو ـ الصلاح والفساد، إنها صراع بين أمشاج مختلطات من كل العواطف البشرية، التي يموربها وجدان الفرد المعار، وإن كان من فرق بين شخص وآخر، فإنه اختلاف فى النسب، وحجم المعرفة، وقوة المواجهة، وليس فرقا فى الإيمان الداخلي، لأن الجميع ـ فى النهاية ـ قد صبت قوالبهم فى هذا المجتمع (الأمريكي) الذى لا يرحم.

إن السؤالين المهمين هنا يتلخصان فى : دلالة اختيار عبد العزيز السريع لمسرحية «الثمن» ومدى إمكان تحويل النص المرتبط ببيئته وزمانه إلى نص عربي، خليجي، كويتي، قادر على الوصول إلى وجدان مشاهده المتوقع عندنا.

وفيما يتعلق بالقضية الأولى فإن الدافع الشخصي لا يمكن إغفاله، إنه نقطة البدء، وسأذكر توقعا ـ لم يصح ـ يدل على درجة

القرابة بين فن ميللر، وفن السريع. لقد بدأت قراءاتي بالنص المعد ـ ربما اعتمادا على أنني سبق أن قرأت مسرحية ميللر مترجمة إلى العربية (عام ١٩٧٧ ـ صدرت عن وزارة الاعلام بالكويت فلما طالعت فى صفحتها الأولى التعريف بالشخصيات. وجدت أن منصور الفراج الشرطى (فيكتور فرانز) متزوج من ابنة عمه وَسْمِيّة الفراج (ايستر فانز) فقلت فى نفسي : هذه إضافة «سريعية» فزواج ابنة العم «لازمة» لم تفارق مسرحيات كاتبنا الكويتي، إنها تجربته الشخصية المباشرة، وهي أيضا ـ تصدر عن رؤية اجتماعية محافظة ـ أو غير متوثبة لكسر الأنماط، غير أني حين عدت إلى النص الأصلي، وجدت الزوجين ابني عم أيضا!! لا أجد ضرورة للزعم بأن هذه الصلة مثلت أهمية خاصة لدى السريع، فالقرابة الفنية أهم، وميللر يتجنب القضايا المثيرة، الضخمة، ذات الضجيج، إنه يتسلل بهدوء إلى عمق النفس الإنسانية، وخداع العواطف، وأبخرة الأفكار والأوهام المتوارثة حين تحجب الرؤية الصحيحة. لقد فعل عبد العزيز السريع هذا فى مسرحيات عديدة، ربما قبل أن يقرأ ميللر (حين ألف «الجوع» مثلا) مع هذا لابد أن نتأمل الفرق بين «هموم» المجتمع الخليجي حول عام أن عرضت «بيت الدمية» في صورتها المستعربة، وكيف كانت قضية المرأة، حقوقها ومنزلتها فى السلم الاجتماعي موضع اهتمام وكلام كثير متناقض، واهتمامات هذا المجتمع نفسه بعد ربع قرن تقريبا، ولم تعد للمرأة مشكلة (بل أصبحت هى المشكلة) وقد استقرت علاقاته على السطح، ولكن عوامل التغيير، وآثار الطفرة، وقلق المثل الأعلى نتيجة لما يتعرض له من العاملين السابقين صارت هي التحدي المثير أمام الكاتب المسرحي، ولكي يستطيع اقتحام هذه المساحة

الغامضة العميقة الساكنة، فإنه لابد أن يكون كاتبا شديد الحساسية في رصد المشاعر، يملك دقة التعبير عن أدق الخوالج النفسية، قادرا على نقد الحياة الخليجية، لا يرضى بالمداورة، وأنصاف الحلول، التي تنتهي بالغناء لكل الأشياء، وهنا سيكون السؤال : إلى أي مدى يناسبنا اختيار هذا النص؟ وهل استطاع الكاتب الكويتي أن يقدم إلينا نصا تتجاوز «كويتيته» حدود اللهجة، والملامح الظاهرة للشخصيات؟ بعبارة أخرى : هل استطاعت الصيغة المستعربة أن تضعنا أمام صراع اجتماعي ينتمي إلينا، أم أنها ظلت «خناقة خواجات» يتضاربون على أرضنا ويصطنعون لهجتنا؟ هذا قياس دقيق لابد من تحديد جوابه، غير أننا لا نغفل «التحدي الفني» - إن جاز التعبير - الذى تمثله مسرحية ميللر، وقد أشرنا من قبل إلى غياب الأحداث المثيرة، ودقة اللغة في التسلل إلى مكامن الشعور وجذور الأفكار في العقل، بحيث تنكشف طبقات المعنى، وأقنعة السلوكيات، طبقة بعد طبقة، وقناعا بعد الآخر، حتى يتعرى الجميع، ويتعرى الجميع بأنه أدى واجبه. أما هذا التحدي الفني - الأخير - فيتجلى في أن المسرحية، (وهي من فصلين يغطيان مساحة أمسية مسرحية مكتملة) تقوم على أربع شخصيات فقط، وهي - باستثناء السمسار اليهودي (سولومون) في الأصل، والبدوي (بن عجاج) في النص المعد - خالية من عناصر التشويق المألوفة، إنها أقرب ما تكون إلى طبيعة شخصيات القصص القصيرة، كما وضع (توصيفها) رواد هذا الفن (موباسان وتشيكوف) إذ تقوم على شخصيات عادية تعمل فى ظروف عادية. إن التقاء أخوين بعد قطيعة طويلة جدا، هو أمر مثير بالطبع، يستفز حاسة التوقع، مع هذا كان اللقاء عاديا تماما (في الأصل)

ومهذبا بأكثر مما نطيق (فى الإعداد) ولم يتم «التسخين» إلا في الموقف الأخير، في الأصل والإعداد على السواء. أما كيف احتفظ ميللر باهتمام مشاهده، فإن هذا يعود إلى ثقافة المشاهد نفسه، وهذا الشرط يتخلى عن ظروف المحاولة المستعربة، ولهذا لا أرجح أن النص المُكَوّت نال استحسانا عاما، لقد شاهدته على المسرح، وأخذ حقه من إعجاب أهل الاختصاص، ولكن المشاهد العام (لست أجد الوصف الدقيق المناسب، هل أقول : «هو المشكلة» أو «هو المقياس الحاسم؟») وهنا لابد أن اعترف بأن فكرتنا عن موقع مسرحية ميللر في مجتمعها غير محدد أيضا، فهل شاهدها وأعجب بها «الشارع الأمريكي» أم أنها ظلت «مسرحية مثقفين»، هناك، من ذلك النوع الذى أعجب به، وسخر منه وولتر كير، في كتابه العذب، المفيد «عيوب التأليف المسرحي»، وبقيت حالة «ورقية» حتى التفت إليها مثقفونا ـ لمضمونها النقدي بالنسبة للحضارة الأمريكية ـ فقاموا بنقلها إلى العربية، لهذا السبب؟

لقد حافظ عبد العزيز السريع على جوهر القضية، وعلى مكونات الشخصية الأساسية، وهي في تصوري :

١ ـ هناك ثمن يدفعه الناس، وقد دفعه الأخوان كل بطريقة تناسب سلوكه وطموحه.

٢ ـ حان الوقت لكي يعرف كل من الأخوين الآخر، بمواجهة الماضي ونقده.

وهنا لابد أن نقر للصيغة المستعربة بأنها استطاعت أن تجد من تطور الحياة الاجتماعية فى بلدان الخليج، ومن طبائع الشخصية العربية مرتكزا لكل حدث أو سلوك مقابل لما فى الأصل، يمكن أن يقنع

المشاهد الخليجي. هذا بالنسبة للجزئيات، والتفاصيل، أما القضية ـ في مجملها ـ فإنها أقل اقناعا، بل لا نعتقد أن المشاهد الخليجي يشعر بأنها نابعة منه، أو تمثل أمرا ضروريا يقلقه، حتى ذلك القلق اللاشعوري الذى لا يعرف مصدره.

لقد أحسن كاتبنا استخدام «الظروف الخاصة» التى يمر بها المجتمع الخليجي. هنا الكساد الأمريكي (العالمي) إبان انهيار بورصة نيويورك، وما ترتب عليه من ملايين المتبطلين. وكان في الخليج كساد مرحلي أيضا (ربما باكتشاف اللؤلؤ الصناعي، وربما فى أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوقف الحاجة الى تجارة المهربات عبر البحار) لكن الكاتب لا يفوته أن «الطفرة الحضارية» تمثل الكساد الأكبر، بالنسبة للجيل الماضي، الذى ينتمي إليه الأب. هنا يضع السريع صورة شاعرية، لأنها من مخزون ذاكرته، ولأنها تتصل بوجدانه الخاص، المؤمن بكبرياء الماضي ونقائه :

منصور : «.... طلعت أتمشى، لقيت مجموعة من ربعه متجمعين في عاير، بعضهم كان على سكبته القديمة، البشت والمسباح والنعول النجدية اللى تلمع، لكن الجيب خالي (ينظر الى الكرسي) وحسيت في أبوي وجيله، بعضهم ما قدر يمشي مثل الناس بين يوم وليلة جك بك، لقي نفسه كل شيء متغير عليه، تدرون أو ما تدرون، كانت عندهم عزة نفس ما يعرفها الاّ اللى عاشرهم، تلقاه الجوع ذابحه وتعزمه يقول لك الحمدلله تعشيت...».

هذا الاقتباس يقع قريبا من نهاية المسرحية، غير أنه يكشف عن جهد «التأصيل» في حدود نص صعب مثل مسرحية «الثمن» : الصورة اللغوية الخاصة جدا، المغرقة فى خليجيتها «بعضهم كان على سكبته القديمة»، الدلالة النفسية هنا من رؤية الكاتب، ان هذا البعض «ثابت» أو «صامد»، وهي تختلف كثيرا عن «جامد» أو «غير قادر على التكيف مع الأوضاع الجديدة». ثم هذه الصورة «الشاعرية» لتناقض الظاهر والباطن، انها معاكسة تماما لموقف فيكتور (الأصل) الذى وقفت مداركه عند مشكلة أبيه خاصة، فكان يتكلم عن العجوز الجالس على الكرسي يتطلع إلى الفضاء، ولم تمتد نظرته إلى مشكلة جيل يعاني الانهيار، وفي مقابله كان أخوه وولتر يتحدث عن ذلك الجيل، ويرفض أن ينظر إلى أبيه كحالة خاصة (على الأقل بالنسبة إليه) بل يقول ساخرا من إحساس أخيه الشرطي بانفرادية قضية الأب، وواجبهما نحوه :

«وولتر : من كان هو؟ ملك معزول؟! ماذا كان يعمل مائة وخمسون مليون شخص آخر فى عام ١٩٣٦؟ كان سيعيش».

لعلنا نتأمل هذا «التصرف» من كاتبنا العربي، فيما أسند الى منصور، وخالد (الشرطي ووكيل الوزارة) في مقابل الأصل فيكتور، ووولتر (الشرطي والطبيب) إن الأخ المتمرد «وولتر» يساند تمرده على الالتزام بحق الأب والأسرة بتصور عام عن المجتمع، فالكل يعاني البطالة، ويتكبد مشاق الحياة الكاسدة وليس الأب حالة مفردة (هنا يلغي خصوصية العلاقة، بل يتهكم بأبيه : من كان هو ؟ ملك معزول؟) في مقابل فيكتور الذى ضحى من أجل أبيه (وحده) ولم يشعر بأن له واجبا تجاه القضية العامة. إن هذا يعني أن تداخلا

حدث بين مفاهيم الفضـائل، والـرذائل (إن صـح القـول) في سلـوك الآخوين وفكرهما، في حين قام عبد العزيز السريع «بإعـادة تـوزيـع» بحيث جمع منصور بين الفضيلتين : الإحسـاس بمحنـة جيـل الآبـاء كله، والالتزام بإعانة الأب حتى النهاية. وكما يـدل هـذا على تسطيـح قدر من المشاعر العميقة والأفكار المتضاربة التي يعج بها الـلاشعـور (وتظهر عند فلتات الغضب والثورة) في شخصيات ميللر، فإنـه يـدل على أن حاسة العدالة، والطبيعة الانفعاليـة، لـدينـا نحن العـرب، قـد فرضت نفسها في هذا الموقف، كما فرضتـه في مـواقف أخـرى. فلكى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسـود، لابـد أن تكـون الفضـائل واضحـة. والـرذائل محددة لتكـون الشخصيـة مستحقـة للبراءة، أو العقوبة بحكم حاسم لا لبس في حيثياته. سنجد هذا ماثلا في حـوارات ومواقف أخرى :

مثـلا في تكـوين أسرة الأخ الـذي يمكن أن نطلق عليـه صفـة «الجاحد»، لأنه استقل عن الأسرة ولم يساعد والده إلا بالنزر القليـل، إنه - عند ميللر انهمك في صراع المادة وجلب المكاسب من أشد الأوجـه مساسا بأزمات الإنسان المعاصر (العـزلـة والمـرض النفسي) حتى إذا صار غنيا أنهك وسقط فريسة المرض العصبي بـدوره، وفي هـذا من العقوبة ما يكفي (عندهم) وإذا كانت زوجته قـد فـارقتـه فـإن هـذا مترتب - كاحتمال منطقي - على انهماكه في العمل وجريه وراء المـادة. فيما عـدا هـذا فـإن لـه أولادا نعـرف منهم - على التحـديـد - جين، أفضلهم، مهندسة ديكـور نشرت عنهـا مجلـة التـايمـز مقـالا كبيرا، والباقون فيهم رقة ليست في والدهم، إذ نعرف أنهم يدرسون الجيتار، ويعترف وولتر انه لا يراهم إلا نادرا. أما نظيره، خالد الخليجي، فإنـه

يشاركه في هذه الصفات، غير أنه لم ينجب ولدا مثل «راشد» ابن أخيه منصور، وهنا لا يتردد منصور في المفاخرة بالولد (الذكر) فيقول لأخيه عقب إيصاله إلى حالة من اليأس من مصالحته : «اللى سويته أنا ما يسويه إلا الرجال، وأنا أبو رويشد، وماكو ندامة»!!

ليس مستغربا ـ على أية حال ـ أن ترتفع درجة الانفعال والحدة في الصيغة العربية لمسرحية أصلها أوروبي أو أمريكي، فكما أن التكوين الثقافي مختلف، فان «الوراثة»، وانعكاسات الطبيعة مختلفتان أيضا. ويبدأ سلم التغيير بوولتر (الطبيب الناجح) الذي حمل اسم خالد، وأصبح «الحين وكيل وزارة، وعضو منتدب بكم شركة، وله مصالح في كل مكان) هكذا تختلف مظاهر الأهمية ومقاييس النجاح الاجتماعي. وحتى السمسار سولومون (اليهودى) لا يغير جلده عند ميللر، إنه نمطي تماما، ينظر بريبة إلى السيف، وحين تصيبه أزمة صحية عارضة يقول : «ماء. لا أريد، قليل من الدم يمكن أن يفيد». ويسأل عن صك الملكية ليتثبت من شرعية الصفقة، وبعدها بقليل لا يجد حرجا في أن يعرض على البائع إعانته على اختلاس حق غيره، ويكشف عن ماضيه المبعثر بين نشأته الروسية، وخدمته في الأسطول البريطاني وحتى تسرحه منه، ثم هجرته إلى أمريكا، وكان هذا من مفاخره : «كنت بهلوانا، كل عائلتى من البهلوانات... اليهود كانوا بهلوانات منذ بداية العالم». أما نظيره بن عجاج (البدوي) فإنه طوف بين الحجاز ونجد والهند وافريقيا، ولا يلبث أن يفاخر بحفيده، الذي ليس على يقين من وظيفته، لكنه موظف في الحكومة ولا بأس بأن يقول إنه وكيل أو مدير !!

ونتمهل بعض الشيء عند عنصر «الانفعالية»، الحوار عندنا،

والأحكام أيضا، أقوى تدفقا وأكثر سخونة، في بداية المسرحية، يتصل فيكتور تليفونيا بأخيه الذي لم يتصل به ستة عشر عاما، فلا يحظى بمكالمته، ويذكر هذا لزوجته، فيكون الحوار هكذا :

«ايستر : هل اتصلت به؟

فيكتور : (ينظر بعيدا كما لو كان الأمر مشكلة) طلبته هذا الصباح مرة أخرى كان لديه استشارة.

ايستر : هل كان في مكتبه؟

فيكتور : نعم، ذهبت المرضة وتحدثت معه لدقيقة ـ لا يهم، أستطيع أن أواصل أنا مادمت قد أبلغته.

(ايستر تكتم تعليقا، وتتناول مصباحا).

أما المقابل العربي، فإنه يصاعد في كل الاتجاهات، ليكون على هذا النحو :

«وسمية : ليش ما رحت لأخوك ودخلت عليه ؟

منصور : قلت للسكرتيرة.. ما قدر يطلع لى.

وسمية : كلب حقير ـ ما يستحي.

منصور : شاسوي له. هذا هو دايما، ما عنده ذرة من الاحساس».

ان منصور (الكويتي) يملك تليفونا مثل الذي يملكه فيكتور (الأمريكي)، ان لم يكن أجود، ولكنه لم يتصل، وإنما «راح»، فلم

يؤذن له بالدخول، فكان رد الزوجة ـ ابنة العم قاسيا مهيناً، وكان تعقيب الزوج على نفس المستوى تقريبا. وهذه الانفعالية تتكرر، حتى في مواقف يمكن أن تتسم بالدماثة، وكأن استثارة الموضوع في ذاتها تكفي، فهاهو منصور (المحب لزوجته الرفيق بها) يبرىء نفسه من تهمة التقصير في الاتصال بأخيه :

«**منصور** : قاعد أقول لك تليفون مارد عليه. شلون اتفق وياه، بالهوى بالإشارة، بالخيال، بالتبن !!»

وهكذا تتعدد وسائل تأكيد المفارقة، المحركة للانفعال، حتى مهنة الأخ (الطبيب) في تحولها إلى (وكيل وزارة) تحدد نقطة العجز عند الشرطي، وحين نتأمل كيف اتخذ فيكتور قراره بالتقاعد ليبدأ عملا خاصا جديدا، نجده يفكر لنفسه، ولا يستشير أحدا غير زوجته، ورأيها مجرد استشارة، أما عندنا فالأمر لا يعتبر مسئولية فردية ومباشرة، ان منصور يأخذ طريقا مختلفا ليصل الى القرار (إذا أمكنه أن يصل) انه يستشير أصدقاءه :

«**منصور** : بعضهم يقول لى شلك بالتقاعد، باكر تمل وتتحسف، وبعضهم يقول لى والله زين تسوي».

مع هذا الاختلاف في طريقة استخلاص القرار، فإنهما يلتقيان عند نقطة واحدة : الملل من الواقع، الرغبة في التغيير، عدم الاطمئنان إليه. هناك بالطبع تغييرات أخرى استلزمتها الصيغة العربية، ليست جوهرية، وإن كانت ضرورية، فالزوج هناك يختلف مع زوجته، فتنفرد بحياتها في منزل خاص بها، أما هنا فيقول الزوج : «خليت لها

البيت، وسكنت في السرداب، مع باقي أغـراضي». لكن، حتى هـذه، الى أى مـدى هى ممكنـة في المجتمـع الخليجي، أو مقبـولـة في مقـاييس السلوك العام ؟!

وكذلك فـإن السريـع يعكس التسلسـل في عـلاقـة الأخـوين، إذ يصبح الأخ الأصغر، هو الشرطي، الذي ضحى من أجـل الأب، وكـان هذا التغيير في صالح المسرحية، إذ يكسر النمط المألوف من اعتيـادنـا التقليدي أن ننظر للأخ الأكبر على أنه استمرار للأب، وأنـه «مطـالب» بالتضحية من أجل اخوته الذين ضحى الأب من أجلهم !! ان رفضـه للتضحيـة مبرر بقـوة إذ يقـول لأخيـه (الشرطي ـ الأصغـر ـ الـذي ضحى) عن أبيهما :

«**خالد** : أنـا اللي عاصرته بعزة قبلك، أعـرفـه أكثـر منك، لأني الكبير».

وإذاً فإن اقتناع خالد بـأنـانيـة الأب، لـدرجـة استعـداده بـأن يضحي بأولاده، لا أن يضحي من أجلهم، هو أحـد دعـائم المسـانـدة لموقفه (الجاحد) فهذا كله طبيعي في أسرة لم يكن بين أفرادها شيء من الحب، وبذلك لا تكون المسرحيـة عن «شخصيـة» أو حتى عن «أسرة» بمقدار ما أنها عن «مجتمع مـأزوم»، إن النمط السـائد في تصـورنـا الجاهز أن الولد الكبير في الأسرة استمـرار لشخصيـة الأب، بكـل مـا يستدعي هذا من تضحيات، في حين يكون الولد الصغير مدللا، تخدمه الفرص المتاحة، وهنا نجد الصورة معكوسة بمبررات مقنعة.

«توابل» المجتمع الخليجي، ومشكلاتـه حـاولت أن تمنـح النص مذاق بيئتنا الخاصة، فالسمسار يعرف والد منصور، الذي كان يطلق

عليه «اليابس» هذا ممكن في مجتمع صغير، وغير محتمل عند ميللر، واختيار الاسم «الكودي» مؤشر مبكر، يمهد لمفاجأتنا بأن هذا الأب الذي شهد تضحية ولده بإتمام تعليمه ليساعده، كان يخفي أربعة آلاف دينار، يستعين بريعها على حاجاته الخاصة. كما أضفى السمسار نفسه نكهة مميزة بلجوئه الى الأمثال العامة بغية الإقناع والتنظير (فعل هذا ست مرات، وفعلته الشخصيات الثلاث الأخرى مرة واحدة لكل منها)، أما محنة الأب فسببها الطفرة الحضارية والانقلاب الحاصل في قنوات العمل : «كان النواخذة والطواويش والمجدمية والبحارة، كلهم اللى ما تلاحق عمره، وغير مهنته طاح، وما أحد تلقى اللى طاحوا إلا الشئون، اللبه يديم النعمة، شذبحنا غير الفسق».

أما الحركة الأخيرة ـ بيع الأثاث القديم ـ فإنه يتجاوز الرمز الدال على تصفية حسابات «بايتة» بين الأخوين إلى أن المنزل سيهدم، اجتاحته (نعمة/نقمة) التثمين :

«منصور : شفيك متضايقة، كل يوم يهدمون، ما بقى من بيوتنا القديمة شي، كلنا بنصير بدون ذكريات.

وسمية : تدري شمعناة هذا ـ معناه أنهم يكبّرونك، تحس إنك مقطوع».

ولا تلبث وسمية أن تستدعي شجنا آخر، لا يقل إيلاما عن اجتياح عالمها القديم :

«وسمية : أتذكر السبعينات والناس تبيع الجناسي».

بل يدلي السمسار البدوي بدلوه في هموم الخليج الخاصة، إذ انتحرت ابنته إذ حال بينها وبين الزواج ممن تحب، لأنه لم يكن من أقاربها، كما تحبذ تقاليد القبيلة :

«أنا ما بغيت الا الزين، بناتك ما تبى تزوجهم ما هب ودب، لازم من جماعتك، من مواخيذك، ومن مواخيذنا الله ياخذهم، ما أحد تجدم».

ثم تبقى إضافة ثالثة، جوهرية، بعد استخدام الأمثال الخليجية الخاصة واسقاط هموم الواقع المحدد على السياق، وهي تتصل بأسلوب المعالجة. إنه ينتمي إلى طريقتنا التي تتسم بالإسهاب ـ نسبيا ـ والشرح، وتصوغ المعنى في عبارة حادة قابلة لإثارة صدام. وهذا مثل واحد.

سولومون (السمسار) يخادع فيكتور ويريد ارهاقه بالمداورة، ليحصل على الأثاث بأقل سعر :

«فيكتور : ألف وثمانمائة؟ و... (مندهشا وينظر الى سولومون) لقد قاربت التسعين؟!

سولومون : نعم يا ابني، لقد تركت روسيا منذ خمسة وستين عاما، كنت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمري، ولقد بعثرت حياتي كلها، شربت، وطارحت الغرام مع اى فتاة سمحت لى بذلك. وما حاجتي الآن لأسرق منك؟

فيكتور : منذ متى يحتاج الناس الى مبرر للسرقة؟».

أما الصيغة العربية فتمضي في هذا السياق :

«منصور : الله، ٨٩

السمسار : يعني قل تسعين ولا تخاف، بهالعمر تبيني أبوقك.

منصور : العمر ماله علاقة بالموضوع.

السمسار : شلون ماله علاقة ؟

منصور : شفت حرامية بمهنتي أشكال وألوان، كبير وصغير، وغني وفقير، ورجال وحرمه....».

الهدف الفني لم يتغير، السمسار يطيل حتى يرهق ضحيته، لكنه هناك يستطرد إلى جوانب من حياته الخاصة، فإذا بلغ النقطة الحاسمة جاءت مقتضبة. أما عندنا فإن الاطالة متبادلة، ولكل غايته، والإسهاب لشرح المعنى المكثف، لقد تحولت عبارة : «منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة؟» إلى عرض مطول لأنواع اللصوص» وقد ثبت أنه لا حدود لهم، ومثل هذا نجده في وصف السلوك العام الذي أصبح يجد في السوق متنفسا للملل، عكس الماضي.

أما «الرصاصة الحاسمة»، الطلقة الأخيرة، فكان لابد أن يطلقها فيكتور/ منصور، ويرد عليها وولتر/ خالد، بنفس الحدة، والعنف، لأنها تحمل قوة «كبسولة» تفجير كل الحوارات المهادنة، والمراوغة، والمهذبة بنعومة الخجل من جرح مشاعر الأخ، والمؤجلة، إنه «المشهد الاجباري» الذي لا يمكن تأجيله :

«فيكتور : حضرت من أجل التصافح.... من أجل أن تنال رضائي... الشيء الذي لا يستطيع شخص غيري أن يقوله لك وتصدقه، وهو أنك شخص لم تؤذ أحدا في حياتك ! حسنا، لن تحصل على هذا، إلا إذا حصلت أنا على ما أستحقه !

وولتر : وأنت ؟ ألم تكنّ لى أي كراهية ؟ أي رغبة في أن تراني محطما ؟.... الانتقام إلى النهاية ؟ (يخاطب ايستر) إنه يضحي بحياته من أجل الانتقام... لتثبت بفشلك أني خائن ابن كلب ! لتشنق نفسك في عتبة بابي !»

إن تكويت هذا الحوار الحاد (على غير المألوف في تبادل الأخوين الحوار) ـ اتسم بالكياسة والدقة، بل إنه أقوى تعبيرا عن رؤية «وولتر» للماضي الذي يحاول أن يَعْبُرَ فوقه واصطدم بموانع أخيه، فبعد سلسلة التنديد، يخاطب الزوجين :

«كيفكم، أنا اللى عليّ سويته، ما تستاهلون، تعلمتو على الفقر، يعني علبا لكم هذا زين، خلك حافي مقرود، حظك ردي مثل أبوك، أنا، ما حد له فضل عليّ...».

هكذا سقط قناع السعي إلى المصالحة، أمام اللكمة المباشرة، وتجلى وولتر هو نفسه رجل الماضي، صاحب المقولة الهائلة «إننا نخترع أنفسنا». على أننا ـ قبيل هذا المشهد الختامي، نجد منصور يقول لأخيه : بس خالد بس، ساعات أحس إنك غريب، أجنبي، انكليزي»، فهل كان اتجاه محاولة السريع يعبر عن غزو سيكولوجية

الغرب لطبائع العـرب، أم كـان غير مطمئن إلى أنـه صنـع «مسرحيـة عربية»، وأن شخصياته المغـربـة احتفظت بقبعـاتها فـوق رؤوسهـا، ونسيت أن تستبدل بها الغُترة والعقال ؟!

٣ ـ الجيران الذين شربوا القهوة :

ان اكتشاف «وجه شبه» بين القضية التي بنيت عليها المسرحيـة (الأصل) وظروف التطور الاجتماعي أو السياسي أو الحضاري بوجه عام، هو الدافع الأول لتوجيه الاختيار نحو النص، وإعادة النظر فيه، بإعداده، أو إضفاء الطابع المحلي عليه بدرجـة مـا. وقـد يتم هـذا من خلال ما يمكن أن يعتبر «إعادة تشكيل» للمادة الدراميـة»، أو «قـراءة جديدة» أو «معارضة» لذلك الأصل، هذا ما نجـده في محاولـة نـاجي الحاي، مع مسرحية محمود ديـاب الشهيرة : «الغـربـاء لا يشربـون القهوة»، ويجدر بنا أن نذكر هنـا أن هـذه المسرحيـة القصيرة إحـدى ثلاث مسرحيات متضامة، هي «الغرباء لا يشربون القهوة»، و«الرجال لهم رؤوس» و«اضبطوا الساعات»، وهي جميعا تحت عنوان واحد هو «رجل طيب في ثلاث حكـايـات»، ولكن الأولى ـ دون الأخـريين ـ هي التي حظيت بالشهرة العريضة، وأقبلت عليها فرق الجامعـات والهواة، وفي رأينا أن هذا يعود إلى أمـرين : أنهـا تحمـل الطـابـع التجـريبي، والتجريـدي معـا، من حيث اعتمادهـا على ممثـل واحـد في الأسـاس، وسيطرة المونولوج، وإحكام التطـويـر للفكـرة، وأيضـا لمـا فيهـا من ايحاءات سياسية رمزية، تتعلق بتسلل الغـربـاء إلى «البيت» العـربي، واكتفاء صاحب البيت بإظهار القلق والضجر والتظاهر بعدم الخـوف، والثقة في «حقه الراسخ بالأوراق الثبـوتيـة»، في حين أنـه مهـزوم من الداخل، لا يكف عن التراجع، والتلفت حوله دون نصير. في المسرحيـة

جوانب إيجابية فنية أشرنا الى أهمهـا، ولكنهـا تنطـوي على ضـعف في مقاربة الرمـز (أو مطـابقتـه) وفي سلبيـة المشهـد الختـامي، وتعللـه بالذكريات والآثار، في مواجهة الزحف العملي المستفز. غير أن الإقبـال عليها غطى على هذا الضعف، وأضفى عليها رونقا وتجددا. ولعل هذا ما وضعها في بؤرة الضوء، ووجه ناجي الحاي إلى معالجتهـا دراميـا لتوافق مبتغاه منها، وما يريده الكاتب واضح في تعديله لعنـوانهـا، إذ أصبح : «الجيران الذين شربوا القهوة». ولقد ثبت ـ في النص المعالج ـ أن الجيران الـذين شربـوا القهـوة عنـد جيرانهم ولاقـوا إكـرامهم ومساندتهم، لم يكونوا أقل شرا وطمعا من الغرباء الذين رفضوا شرب القهوة. هنا يتضح الرمز السياسي المباشر، الذي عاصرناه إبان النصف الثاني من عام ١٩٩٠، ويضع المعد من علامات توجيـه المعنى مـا لا يترك مجالا لاجتهاد، فهذا الجار الطامع اسمـه «عبـد الجبـار»، وهـو كثير الشجار مع جار آخر، وأبو عبد الله أسدى إليه معروفا ومساندة من منطلق أنه «ابن الفريج» رغم أنه البادىء بالاعتداء، وقد استمرت هذه المساندة ثماني سنوات، غير أنه لم يقنع بهذا، وبعد هذه البداية ـ المختلفة تماما عن الأصل ـ تتطور المسرحية، ليكون كبير المجموعة هو نفسه عبد الجبـار، نكتشفـه في النهـايـة، ونكتشف أن أعـوانـه لابسي الأقنعة هم أبناؤه الذين يسطو بهم على جيرانـه. في المسرحيـة المعـدة اختلافات ليست جوهرية، رؤي فيها أن تكون مناسبـة للمشـاهـد في البيئة الخليجية، فالزوجة سنية، أصبح اسمها فاطمة، والصديق الذي مات : عبد القدوس أصبح اسمه عبد السلام، والزوج : الرجـل يخرج من الوصف بالنوع إلى العلمية، فاسمه راشد، وكنيته أبو عبد الله. وفي النص (الأصل) مفارقة طريفـة، تـزداد طـرافـة حين نـراقب مـوقف

المعالجة الدرامية الإماراتية منها، فالرجل حين يقرأ في طالعه بالصحيفة أن صفقة طيبة في انتظاره، يقول : «كيف تأتي الصفقة الطيبة وأنا موظف حكومي لا تاجر !!» ولأننى اعتمدت في قراءة المسرحية على النسخة الموجودة بمكتبة المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة (طبعة الهيئة العامة للكتاب، عام ١٩٧٤) فقد أجريت تعديلات طفيفة على النص بالقلم الرصاص، فبدلا من أن يقرر «الرجل» أنه بقيت له عدة أشهر ليحال إلى التقاعد، نعرف أنه تقاعد بالفعل، أو بلغ سن المعاش، وهكذا تم شطب عبارة : «وأنا موظف حكومي» لتصبح : «وأنا موظف على المعاش»، وفي ظني أن الفرق بين العبارتين لا يتعلق بالعمر، بل بالأخلاق، والسلوك الوظيفي وأمانة العمل، فلعل الموظف الحكومي يجد فرصته - أيضا - في عقد صفقة «طيبة» - أو خبيثة !! - مستغلا منصبه، فأراد من أجرى الشطب والتعديل أن يتجنب هذا الإيحاء المحتمل، وفضل أن يكون الرجل بعيدا عن أى منصب، وبهذا انقطع أمله تماما في أى صفقة طيبة ! أما ناجي الحاي - الذي لم يعرف بأمر الشطب والتعديل - فقد أجرى تعديلا بما يناسب تطويع الحالة خليجيا، فاحتفظ «لأبو عبد الله» بالوظيفة الحكومية ولكن : «كيف تيي الصفقة الطيبة، وأنا موظف حكومي مب تاجر، والمصيبة ان لا عندي مشروع تجاري ولا عمري سويت رخصة» !!

من هذه التعديلات الموضعية تقليل عدد الرجال المتقاطرين على البيت وإلباسهم ملابس لاعبي الكراتيه (مع الاحتفاظ بالقناع)، والإشارة إلى أن الجيران استغرقتهم مشكلات الحياة، وانصرف بعضهم إلى السكر، وفي النص (الأصل) سيظهر في النهاية جار

سكران، ولكن التعديل في جوهر الفكرة استبعده، وقد لا نجد أهمية لتتبع هذه التغييرات المحدودة، أما ما يمس جوهر الفكرة، وفنية التشكيل الدرامي، فيمكن أن نجده في :

أ) ان المغزى اتجه الى الجار الغادر، وليس الغريب المتسلل، ولأن صاحب البيت توجس قلقا من عبد الجبار، فكان ضروريا أن يظهر في أول المسرحية وأن يكون المشهد الختامي فيها، دون ظهور لجيران السكن.

ب) ظهرت الزوجة (فاطمة) في النص المعدل، وتبادلت الحوار مع زوجها، وإن يكن محدودا، وبذلك لم تعد مسرحية الممثل الواحد. على أن هذا التعديل أدى إلى تعديلات أخرى عمقت درامية الشكل الفني، فمثلا حين راح أبو عبد الله يمن على جاره عبد الجبار أنه وقف إلى جانبه في صراعه مع الجار الآخر ـ ظالما أو مظلوما، لم تمض هذه الإشارة دون تعقيب وكأنها موقف أخلاقي لا غبار عليه، فتحفظت فاطمة على قول زوجها، ولامته على مناصرة الظالم، وتوقعت أن تنقلب هذه المناصرة على زوجها بالشر. وكذلك يذكر (الرجل) عند محمود دياب ـ أنه يرى أشباحا وتوقظه الكوابيس في البيت الواسع شبه المهجور، أما الحاي فقد جعل هذه المخاوف من نصيب الزوجة، وهو ما يناسبها،

جـ) أما المسرحية (الأصل) فتنتهي بوعيد، أنهم إذا عادوا فسيواجههم الرجل بالساطور، ومعه زوجه بالسكين، ويقرر أنه سيرسل لابنه برقية أن يعود ومعه بندقية !! ومع أن هذا الوضع المتأهب تأخر إلى الدقيقة الأخيرة ولم يسبقه من سلوكيات الرجل ما

يجعلنا نصدقه في إمكانه، إذ غلب الخذلان والتعلق بالأوهام كاحتمالات، على قدرته على قراءة الواقع والتعامل معه بمنطق المواجهة، فإن هذه «النبوءة المعتدي الأخيرة» استبعدت تماما في حالة أن المعتدي جار قديم، وانحصرت المطالب في مطلب واحد : أن يعود الابن المغترب «لأن الجيران صاروا غرب».

اننا ـ بالطبع ـ لا نفكر في الحكم بين الأصل والتعديل، فلكل ظروفه ودوافعه ومطالبه، ومع هذا يمكن القول إن هذا التعديل، أو تلك القراءة المختلفة استطاعت أن تبث روحا في عدد من المواقف، وأن تقوي من عنصر الحكاية، وما ترتب عليه من تماسك الحبكة، ومن ثم أمكن تقريب الرمز، دون أن تفقد المفاجأة أثرها الفني والنفسي.

٤ ـ عطس وقطس :

ليس مستغربا أن يتجه مُعدٌّ مسرحي إلى قصة قصيرة، لتتشكل في حوار تتحول به إلى مسرحية من فصل واحد، فقد نشأ فن القصة القصيرة بتوجيه من أصول المسرحية الكلاسيكية ومقاربة شرائطها، ولعله لم يكن مصادفة أن يكون أحد مؤسسي فن القصة القصيرة في الأدب الحديث كاتبا معدودا في فن المسرح أيضا، وهو أنطون تشيخوف (الآخر المعاصر له جي. دي. موباسان) بل لعل هذه الصلة ـ أو الخبرة الباطنية بالنسبة لتشيخوف ـ قاربت بين طبيعة الفنين، بحيث لم يكن عسيرا القيام بعملية تحويل أحدهما إلى الآخر. و«موت موظف»، قصة قصيرة جدا، إذ لا تزيد عن ثلاث صفحات حجما، وتمتد زمانا على مساحة يومين، وتقوم على شخصين فقط، هما الموظف «تشرفياكوف» والجنرال العجوز «بريزجالوف» أما زوج

الموظف فقد شاركت بجملة واحدة، اكتسبت أهمية خاصــة فيما يتعلق بموضوع القصة. لم تتسع القصة القصيرة لغير مخاوف الموظف، أو همومه الخاصة، وتوقعاته المذعورة، التي انتهت به إلى مــوت فجـائي «تراجيدي»، إنه مصرع البطل المجرد من البطـولـة !! كـل شيء (وكـل صفة) مقنن بدقة متناهية عند تشيخوف، الذي يتعامـل بحسـاسيـة نادرة مع اللغة والمشاعر، والحركـات. كـان المـوظف يجلس في الصف الثـانى، من صــالــة عـرض مسرحي، يتطلــع في المنظـار، ثم كـــانت «العطسـة»، والصلة بين الاختلاف الفجائي في مجال الرؤية وانعكـاس الضوء على العين، وبين العطاس مقررة علميا، أما أنه كان يشاهـد من المنظار ـ «أجراس كورنيفيل» فهذا موضـع النبوءة والتوقع، فالأجراس نذير خطر دائما، وقد حدث هذا حين عرف أن الجالس أمـامـه الـذي أصابه رذاذ العطسة ـ هو الجنرال!! تحرك عقل تشرفياكوف الوظيفي العملي، وحسبها بسرعة، فمع خطورة اللقب، والمهنة فقـد تعـادل هــذا مع «انه ليس رئيسي، بل غريب»، وأدى التعادل إلى شعـور بـالحــرج، وتحرك لتصحيح الوضـع «ينبغي أن أعتذر».

تقبل الجنرال الاعتذار بشيء من الترفع والبساطة معـا : «لاشيء، لاشيء» ولان الآخر «موظف» فإن عقليته المركبـة على التـدقيق في كـل كلمة، والتحقق من كل توقيع، فإن هذا «التسامح العام» لم يكن مقنعا له، إنه يريد عبارة محددة، مؤكدة، تهبه الأطمئنان الكامل بأن الجنرال لا يحمل له أية ضغينة، ولا يضمر تجاهه نيـة سيئـة، من هنـا «بـدأ القلق يعذبه»، وبدأت لعبة «القط والفأر»، ويأبى الفأر إلا أن يتعـرض للقط. ملحفا في استفـزازه من حيث يظن أنــه يسترضيــه، حتى تـأتي النهاية التي أرادها هذا الفأر وأصر عليها، وأنـزلها بنفســه. أمـا زوج

الموظف فقد ساهمت بجملة واحدة، حين حدثها عما جرى، لقد «جزعت» فقط، ولكنها اطمأنت حين عرفت أن الجنرال ليس رئيسا لزوجها، ومع هذا قالت جملتها الوحيدة :

«ومع ذلك اذهب إليه واعتذر، وإلا ظن أنك لا تعرف كيف تتصرف في المجتمعات» !

حجم المخاوف عندها مرتبط بعلاقة الزوجية، أما الجانب السلوكي، وتعليله، فإنه يصدر ـ بدقة متناهية ـ عن ادراك سيدة !! ومن المؤكد أن هذا التعليق «البريء» من الزوجة دفع بالحادثة العابرة وما ترتب عليها إلى موقع أشد وعورة، فقد ذهب الموظف إلى مكتب الجنرال ليعتذر مجددا، وكان يرتدي حلة جديدة!! إنه يريد أن يبدو كمن يعرف كيف يتصرف في المجتمعات. لقد أدى هذا إلى أن الجنرال لم يعرفه للوهلة الأولى، مما اضطره لأن يشرح موضوع العطسة من أوله، وأغلب الظن أن الحُلة الجديدة جعلت المفارقة حادة، والمسافة شاسعة بين مظهر الشخص والموضوع الذي يلح في طرحه، فكان الرد : «يا للتفاهات».... وإهماله تماما، وهكذا امتدت سلسلة سوء الفهم من الموظف، الذي يأبى إلا أن يلصق سوء الفهم (وسوء النية المحتمل، بل المؤكد الآن) بالجنرال، تماما مثل جميع الكتبة الشديدي الخضوع، والملق، والخوف من رؤسائهم، ومع هذا يضمرون باقتناع يصل حد العقيدة أنهم يفهمون في العمل أكثر من الوزير نفسه !! «أخرج من هنا» عبارة صريحة محددة، لالبس فيها، تكررت مرتين، على سبيل التأكيد، ولهذا، خرج الموظف من الحياة، بمجرد عودته إلى منزله !!.

بعد تأليف القصة بقرن كامـل، يـزيـد عـدة أعـوام (ألفت عـام ١٨٨٣م)، اختارها يوسف الخليل، ليعدهـا للمسرح وقـد شـاهـدتها بإخـراج عبـد اللـه ملك، حين عـرضت في أحـد مهـرجـانـات المسرح الخليجية، وبقدر ما كنت دهشا لندرة اختيـار النص، فقـد كنت بعـد المشاهدة متجاوبا مع المحاولة، ومقتنعا بالأسلوب الذي آثره المخرج، إذ دل هذا الأسلـوب على تفطن دقيق لجـوهـر فن تشيخـوف، الـذي يشق طريقه بين الواقعية والشاعرية معا، على تناقضهما، أو تباعدهما، وبكل ما تنطوي عليه الشـاعـريـة من تكثيف، في المعـاني، واستثـارة للرموز، وبكل ما تقـوم عليـه الـواقعيـة من هموم الحيـاة، والعنـايـة بالتفاصيل المادية.

والآن، نتـوقف عنـد النص المُعَرَّب، المُمَسرح، وهـذا يعني أننـا سنتحرك مع يوسف الخليل عبر خطين متوازيين: كيف تحولت القصة القصيرة إلى الشكل الحواري الحركي، وصـارت مسرحيـة؟ ثم، مـرة أخرى : إلى أي درجة استطاعت هذه المسرحية. أن تكون عربيـة، بـل خليجية على وجه التحديد؟.

ربما كانت القضية «الشكلية» متمثلة في إجابـة سؤال متبـادر : كيف تتحول الثلاث الصفحـات الأصليـة إلى عشرين صفحـة؟ وكيف تتحول الحركة النفسية الداخلية (في القصة) إلى حوار وحركة منظورة (تنـاسب المسرح) وكيف نتغلب على رتـابـة المشهـد فيما لـو اكتفينـا بشخصية المـوظف ـ وحـدهـا ـ في بؤرة المنظـر المسرحي، واحتفظنـا بالرئيس (أو الجنرال) في هامش الرؤية؟

من هنا كان «إغداق» التفاصيل النفسية والفكـريـة والحـركيـة،

وإضافة عدد من الشخصيات، وليس عيبا أن نقول إن هذه الإضافات استهدفت ملء المساحة الزمنية المطلوبة لمسرحية ذات فصل واحد، بل نقرر أن هذه الإضافات هي التي منحتها شخصيتها المسرحية أولا، والخليجية ثانيا. وحين نعيد توزيع العناصر المكونة للمسرحية تحت عناوين تسمح لنا باكتشاف أو تحديد الركائز التي اعتمدت عليها عملية التشكيل.

إن الموظف الروسي لم يتجاوز تكوينه الوظيفي، ومن ثم ظلت مخاوفه من الجنرال وظيفية فقط، وحين طالبته زوجته ـ أو اقترحت عليه ـ أن يتصرف بدافع اللياقة الاجتماعية (جنتلمان) فإن هذا العامل كان مؤثرا سلبا في استرضاء (المعتدى عليه) إذ دل على إلحاح وتنطع لا ضرورة له. في «المسرح» الأمر يختلف، وفي صياغة عربية، يكون أكثر اختلافا، فإذا كان نص القراءة (القصة) يعتمد على الحساسية اللغوية، وعمق التحليل، فإن نص المشاهدة (المسرحية) يعتمد على التصعيد، والحدة (تنامي الصراع). كما أن طريقتنا في تصور الأشياء، والأشخاص، ومنهجنا في اتخاذ القرار، وأسلوبنا في تنفيذه، أو الرد عليه، تختلف كثيرا عن طريقتهم هناك، (في روسيا أو في أوربا عامة) وهذه الجوانب هي التي تضمن تحويل القصة الروسية الى مسرحية عربية، أو خليجية تحديدا.

لقد توازت خطوط ثلاثة، تآزرت لتكسب المسرحية شخصيتها الخليجية :

(١) الموظف وموقعه في السلم الوظيفي، وقدرته في (أو عجزه عن) حماية نفسه من خلاله القوانين، أو السطوة الشخصية.

(٢) الموظف من حيث هو فرد في المجتمع، عليه مسئوليات خاصة، ومحكوم بالقيم الاجتماعية السائدة، وأنماط السلوك العامة.

(٣) الموظف من حيث هو «ذات» تنتمي إلى سلالة، لها خصائصها الانفعالية والعقلية، المحكومة بميراثها «التاريخي» في موقعها الطبيعي أو «الجغرافي».

وهذه المنطلقات الثلاثة وإن كانت تظهر أقوى ما تكون في شخص «الموظف» باعتباره الشخصية الرئيسية التي تقود الفعل المسرحي، فإنها ألقت بانعكاساتها على كافة مكونات النص المسرحي :

الإطار الشامل للمسرحية نوع من الاستعادة، يجري أكثرها على طريقة «الفلاش باك»، ولهذا تتاح الفرصة ـ بسهولة ـ للنقلات المكانية واختلاف الأشخاص، مع استبقاء شخصية «الرجل» الذي يحكي له ما جرى، فيما عدا المشهد الأخير الذي يجري ويعرض في نفس الوقت. إن البداية نفسها تنتمي إلينا، فقد كان الموظف شديد الانزعاج لما جرى، كان «يكلم نفسه» فيتضاعف ذعره الداخلي، استمع إليه «رجل» لا نعرف من أين جاء، ومع هذا فقد أصبح ـ على الفور ـ مهموما بالموضوع، مستمعا لخلفان، ناصحا صادق النصيحة، ولم يبخل عليه خلفان بسرد أدق التفاصيل، والإفضاء بكل المخاوف. وهذه العلاقة «العابرة»، التي تتحول إلى «مشاركة» يمكن أن تحدث هناك بين رجلين في حالة سكر، لكنها ـ هنا ـ تحدث بين أى اثنين، ولو كان اللقاء مؤقتا، لجارك في القطار أو الطائرة. أما بدر (الصديق) فإنه الذي يتولى ـ في البداية ـ لفت انتباه الموظف إلى ما حدث منه، وإثارة مخاوفه ومجاراته في تهويل الاحتمالات، ولكنه يعود في الإتجاه

المعاكس حين تبلغ المحاوف ذروتها : في المشهد الأول يقول بدر : «روح له روح له، أشوفه يخزنا بعيونه»، ويقول عن الكبراء وتصميمهم على الانتقام : «هاذول من يحطون الواحد براسهم ينسون؟!»، لكنه في نفس المشهد، قرب نهايته، يقول مهونا من سوء التوقع : «وانت على بالك هاذول الناس مثلك فاضيين ؟ هذا من ايدش بيته ينام بدون تأخير. وأصلا المسألة كلها ما تستاهل هالحجي»!!

هذا التناقض ليس نتيجة إهمال من المؤلف (فهي شخصية من ابتداع المعدّ وليس لها أساس في أصل القصة) في تبين طبيعة بدر، إنه صديق خلفان، فبينهما وجه شبه (القلق) ولكن بدر أقرب إلى المعرفة بالرؤساء لأنه «سكرتير» لهذا كان الأسرع تنبها لاتجاه العطسة وأهمية الاعتذار عنها، والأسرع تراجعا عن التمادي في الخوف، حين جاوز الخوف حجمه العادي، لأن هؤلاء الرؤساء ـ عادة ـ مشغولون بما هو أهم. وتتجلى أبهة السلطة وسطوة الوظيفة حين نعرف أن «سبيت الشاعر» (الذي يأخذ مكان الجنرال ـ وقد وصف بأنه «يعمل في مصلحة السكك الحديدية») صاحبنا الخليجي : «مسئول عود بس ما أدري بأى وزارة». هنا نص على «الوزارة»، وإن لم يكن وزيرا، وأنه مسئول، وليس مثل زميله الروسي : يعمل في مصلحة !! وتكتمل السطوة بأن خلفان حين ذهب إليه ـ أثناء الحفل ـ للاعتذار، جمجم الكبير بكلمات غير واضحة، وتصدى أتباعه «رَبْعَه» لصرف الرجل وإنهاء الموقف. وكذلك يجد خلفان مشقة ـ مع أنه موظف وليس صاحب حاجة ـ في الوصول إلى مخاطبة المسئول الكبير، في حين استطاع صنوه الروسي، ببساطة شديدة، ودون أى حاجز، أن يجد نفسه في مكتب الجنرال، الذي فوجىء بوجوده أمامه. وفي الصيغة الخليجية يشغل «السكرتير» مكانا مهما،

وفي المسرحية سكرتيران وليس واحدا، في حين لم تحتج إليهما قصة تشيخوف.

أما آخر هذه المفارقات، أو الاختلافات العامة، التي تعود إلى تشكيل المسرحية وما ينعكس عليه من قيم المجتمع، أن كلمة الختام «القاتلة» قالها الجنرال، وكررها : «اخرج من هنا». هذه العبارة نفسها مسجلة في المسرحية، ولكنها جاءت من السكرتير : «اطلع بره»، ولكن لأننا لا نأخذ كلام السكرتيرين مأخذ الجد، ولأننا أقل حساسية من الروس، (وإن ادعينا عكس ذلك) بدليل أن موظفنا لم يمت بعد توجيه الإهانة إليه، فإنه - رغم النُذُر - اندفع إلى مكتب المسئول الكبير، ليؤكد له أنه لم يكن هازلا أو مداعبا حين كرر اعتذاره (أو يتغشمر) فما كان من المسئول الكبير إلا أن قال : «اطلع بره يا حمار» !! وليس هذا دليلا على طريقة معاملة كبار الموظفين لصغارهم، والمستوى الذي تنتمي إليه لغتهم فقط، إذ أنه دليل - كذلك - على الطريقة المألوفة للإقناع في حالات ليست قليلة !!

ثم نعود إلى الموظف : خلفان بن مخلوف، لاسمه دلالة خطأ التوقع، والإصرار عليه (أو التكرار) على أننى ظننت أن مُعد المسرحية كان يفكر في بطل قصة «المعطف» الشهيرة، التي كتبها الروسي الآخر، «جوجول»، وكان موظفا أيضا، وبائسا محروما كذلك، وكان اسمه «أكاكي اكاكيفتش»، وإذا كان المُعد اختار الأسماء المساعدة من تلك المشهورة في البيئة مثل بدر، ومريم، وسالم، وعبد الله، فإن «سبيت الشاعر» اختير ليدل على عكس اسمه، فقد كان بعيدا عن رقة الشاعرية، ودماثة السلوك.

المشكلة السيكولوجية في تركيب خلفان بن مخلوف (العقلي) أنه «يتوهم» ثم يبني على أوهامه نتائج يتعامل معها على أنها «حقائق» وليست مجرد احتمالات ضعيفة قابلة للمناقشة. لقد عطس، مثل زميله الروسي، وخاف احتمالات الغضب عند المسئول الكبير، مثله أيضا، وأصر على توضيح موقفه وأن اعتذاره جادٌ قائم على تقدير الشخص، مثله كذلك، ولكن جبل الهموم الذي تجمع واستقر فوق رأس خلفان بن مخلوف لم يخطر بخيال «تشرفياكوف»؛ فبعد أن اطمأن هذا الأخير أن الجنرال العجوز ليس رئيسه، انحصرت القضية في «اللياقة» «والأدب الاجتماعي» وألا ينسب إليه ما لم يقصده. أما خلفان، فقد تكاثرت المخاوف في نفسه كما تتكاثر البكتيريا (بطريقة الانقسام) حقا إنه ليس رئيسه، ولكن الرؤساء كلهم طبقة واحدة، وهذا رجل كبير و«إيده لاحقة»، ومن ثم ليس مستبعدا الفصل من الوظيفة، بل ـ كما يقول خلفان ـ «أبسط شيء فيها الفنش، ويمكن توصل للسجن وطق طراقات، وإذا قطوني في السجن تطير عليّ شهادة حسن سير وسلوك، وهذا معناه ما ألقى شغل ثاني طول حياتي».

لقد اتسعت المسافة جدا بين البداية (الواقعية) والنهاية (الموهومة) بحيث لا يمكن عبورها إلا من خلال عقل مضطرب، ونفسية تعاني عقدة الاضطهاد، وتستهدف لضغوط اجتماعية مؤلمة. هناك الأب الذي جاء يطلب معونة للعلاج في بُمبي، وأقساط السيارة المستعملة، فضلا عن الحساسية الشاملة المسرفة التي عبرت عنها زوجته : «...... مستحيل ينام أو يهدأ إذا حس إنه غلط في حق أحد. مستحيل».

وإذًا، فإننا نعيش في مجتمع كلمةُ كُبرائه هي القانون، وأهواؤهم هي الحكم، ومن حولهم الأعوان الذين «يضحكون يوم يضحك كبيرهم»، والموظف ـ بطبعه ـ عرضة للتقصير في واجباته، لهذا يكون أول هواجسه المخيفة «أن أحد حاشية المسئول الكبير، كان قد تردد على خلفان من أجل «معاملة» ولم ينجزها، إنه الآن على استعداد لذلك. وفي هذا المناخ تنشأ الشخصية الادعائية حتى يقول خلفان لصديقه : «أنا مب جبان، لا وراسك الغالي، بس إنت تدري اشبصير لى يوم اتفنش». إن دولة الإمارات العربية المتحدة (التي تنتمي إليها المسرحية تعطي الفرصة لمواطنيها كي يرضوا طموحهم في أي مجال اختاروه من العمل الحر أو الوظيفة. مع هذا يظل جهاز الدولة، والانتماء إلى وزارة محددة بمثابة الارتكاز إلى الأرض الصلبة، حقيقة الحقائق، أن «الدولة» في تلك المجتمعات قريبة العهد بالقبيلة، التي لم تعرف أجهزة الإدارة المعقدة إلاّ حديثا جدا، هذه «الدولة» تكتسب قداسة ورفعة، تصل بها إلى حد «الرمز» المتفرد الذي يخضع له الجميع دون إحساس بالضعة أو التنازل، إن الشعور المناسب هو «الخضوع بدافع الخشوع»، قد لا يصل الأمر الى ما ادعاه نيتشه في «تأليه» الدولة (وجسّده نجيب محفوظ في روايته : حضرة المحترم)، ولكن الموظف في هذه المسرحية لم يبتعد كثيرا عن هذا الشعور الخاص نحو الدولة، ولكي يصبح مقبولاً من زاوية واقعية فإن «تأليه الكرس أو المنصب، تنفس في «تأليه» الجالس عليه، هذا خلفان ليلة قلقه العظيم، يحاول أن يعرف أين يصلي المسئول الكبير الفجر كل صباح، ليذهب إليه مسترحما :

«خلفان : (يفكر) الكندورة الرصاصية.

مريم : اشفيها بعد ؟

خلفان : نظيفة ومكواية ؟

مريم : من الصبح.

خلفان : اشرايـج لو ألبس وياها الغترة الحمرا، كشخة مب جذية؟

مريم : وانت رايح صلاة الجمعة والا العيد ؟....

خلفان : أبغي أكون شي، هيبـه وكشخه، وأوقف عدالـة (في مقابلة) وقبـل لا أروح لـه أصلي من كـل قلبي وارفع يدى جدام المنبر وأقول في سري... يا رب اكفينى شر اللي ملعوزني.....».

فهنا يتجلى سلطان الدولة، شاملا، حـادا، مـاحقـا، إنهـا «الـه»، ولكنه إله قادر على إنزال الضر :

«خلفان : أى خير وأى خـرابيط ؟ وين الخير يـوم يـرفـع سماعة التليفون ويتصـل بمـديـري في العمـل ويقول له عندك موظف تعبان أهـان كـرامتي. تفتكرين مديرنا هذا يقدر يجلس مرة ثانية على كرسيه»؟!

بهذه الطريقة السلسة الهادئة، قدمت المسرحية نموذج «الموظف» عندنا وتحركت ما بين هموم حياتنا الاجتماعية (السلف من البنـوك ـ

الواسطة ـ تسلط المديرين ـ تقصير الموظفين ـ سيطرة السكرتيرين... إلخ)، وثوابت السيكولوجية الخاصة : الخوف من المستقبل، والنظر إلى الحياة على أنها شر في جوهرها، وأن لحظة الفرح لابد أن نعاقب عليها (كان خلفان مدعوا للحفل، وكان يعتقد، وهو الآن أكثر اقتناعا بذلك ـ أنه ليس في موقعه الصحيح، وأن الذهاب إلى حفل هو غلطة يستحق عليها ما جرى له) وأن أهل القمة طبقة واحدة، وكلمتهم كالقضاء والقدر، لا معقب عليه. ولكي يسخر المُعد من هذا الجزع التارخي، لم ينه مسرحيته بموت الموظف ـ جسديا ـ واكتفي بمعاقبته معنويا، فكانت : «اطلع بره يا حمار» تعليلا حقيقيا لأسباب الخوف (جفوة الرؤساء وإطلاق ألسنتهم في الآخرين) والعقوبة المستحقة عليه، وهي السخرية والتوبيخ، وأي توبيخ !!؟

آثار أخرى :

في محاولة رصد ألوان من التأثير المنعكس لمسرحيات عالمية، وعربية على المسرح الخليجي، نتوقف عند بعض الكتاب، في أعمال معينة، نتخذ منها مؤشرات على توجهات خاصة، تصدر عن ظروف مميزة، أو ثقافة معينة، أو تعلق بالأسلوب. وهنا ستكون لدينا المسرحيات :

١ ـ البطيخ الأزرق : للكاتب السعودى محمد العيثم.

٢ ـ مدينة بلا عقول، والقادم، للكاتب الكويتي سليمان الحزامي.

٣ ـ بودرياه، وعربسات، للكاتب القطري حمد الرميحي.

لابد أن نضع في اعتبارنا ونحن نعرض لتحليل مسرحية

سعودية، كتبت للتمثيل، وليس للقراءة، مجموعة الظروف، أو المحاذير التي ينبغي أن يضعها الكاتب في اعتباره. حين نقرأ «البطيـخ الأزرق» سنجد ـ في الصفحة الأولى ـ التعريف بالشخصيات، ومن بينها الزوجة «أم عبد الله»، وأمام اسمها كتب المؤلف عبارة «لا تظهر». ومع هذا فإن هذه الشخصية النسوية الوحيدة لها حضور في سياق النص، عبر لوحاته، يتكلم عنها زوجها مرة، وتشير إليها مختلف الشخصيات مرة أخرى، بل إنها تنجب طفلا، يعطي العمل بعدا رمزيا يضاف إلى الرمز المحوري الماثل في «البطيـخ الأزرق». وليس من شك في أن هذا القيد ـ عدم ظهور المرأة على المسرح، يضع عائقا كبيرا أمام الكاتب المسرحي، ويمثل قيدا يصعب تخطيه.

وقد كان التعقيب النقدي على هـذه المسرحية من نصيبي حين عرضت في أحد مهرجانات المسرح الخليجي بالكويت، ورأيت، ولا أزال على رأيي، أنه لا مناص من ظهور المرأة على المسرح، وأن هـذا العائق يمكن أن يكون حافزا للابداع في مجال الشكل الفني، ووسائل العرض التقنية، فإذا كان ظهور المرأة عليه محاذير، فإن مشاهدة صورتها لا تخضع لنفس القاعدة، ومن ثم، يمكن استخدام السينما، والفانوس السحرى، والصور المتحركة، والمشاهد الممزوجة في العرض المسرحي الواحد.

مع هذا يغلب على الظن أن اختفاء المرأة من بين قطع الديكور في هذه المسرحية لم يلحق بها ضررا بيِّناً، مما يعني ـ أيضا ـ أن الكاتب السعودي يضع كافة «الكوابح» أمام فكره منذ البداية، أي اقتناص موضوع التجربة. فالبطل الحقيقي في المسرحية هو «البطيـخ الأزرق» وهو رمز يشع على الشخصيات وعلاقاتها الآنية، والمستقبلية، ويحدد

رؤيتها للحياة أيضا.

سنلاحظ تجاه هذا البطيخ الأزرق عدة أمور : أن منشأه مجهول، واللجوء إليه مرفوض ممن يملك حق الرفض، وأن صفاته متناقضه لدى الأشخاص، وفيما بعد لدى الشخص الواحد، بمعنى أن ردود الفعل تجاهه مختلفة حتى لدى نفس الشخص، وقد انتهى هذا إلى أن من رفض زراعته سابقا عاد يعتبره شيئا نادرا يجب الحرص عليه.

كانت الأرض الصحراوية العطشى في انتظار حفر بئر لري القمح، إن الآراء مجتمعة على أن القمح محصول المستقبل، ومفيد للأرض ذاتها، لهذا يجدّ العمال في حفر البئر. حين يتفجر الماء يرضاه صاحب الأرض، والمهندس التنفيذي، ولكن «الخبير» يأبى إلا الاستمرار في الحفر لبلوغ الماء الصافي غير المحمل بآثار الكبريت. لقد استمر الحفر، ولكن الحديث عن الماء انقطع، ليبدأ الحديث «السّري» عن البطيخ، وحين يظهر أنه بطيخ غير تقليدي «أزرق» تتفجر النفوس بالرغبات والآمال.

في البدء يقول الخبير : البطيخ مخالفة يعاقب عليها. ألم أمنعكم من زراعة البطيخ ؟ في البدء يضطرب موقف صاحب الأرض (أبو عبد الله)، يقول : نحن نحتاج بيتا للشتاء، ولذلك لابأس أن نزرع البطيخ ونكذب... ثم لا يلبث أن يفكر في النبش تحت الشجيرات ليقتلها، خوفا من غضب الخبير. وربما تحسبا للآثار بعيدة المدى، القمح يملك السنابل الذهبية، ويترك في الأرض عافية، أما البطيخ فإنه يمتص الأرض ويرميها قشرة لا نفع فيها، كما تفعل أم عبد الله حين تمتص

عصير برتقالة وترمي بقشرها.

في البدء تحيط الظنون والخبائث بالبطيخ، فمصدره ليس معروفا ـ يقينا ـ وكل ما يذكره أبو عبد الله أنه سقط نيزك، وأنه لا ينبت من سقوط النيازك غير الزقوم، لهذا يبدو بشعا بغيضا.

أبو عبد الله : لا، لن ألمسه، بل سأحرقه، والله سأحرقه، ألا تذكر عندما سقط النيزك، هذا منه، لعل بذور الزقوم سقطت في حقلي، ماذا فعلت يا إلهي، إن كنت أذنبت فأنت الغفار، هذا زقوم، حرام أكله ولمسه، أنظر، أليس كرؤوس الشياطين؟؟.

ستنعكس المواقف تماما، في النهاية سنلاحظ التدرج في موقف الخبير، فهو ـ الآن ـ يعتبرها مجرد تجربة، لا يصح أن تُخفى عنه، ثم لا يلبث أن يظهر إعجابه الصريح : «ما أجمله، أزرق بلون السماء، أوراقه ندية كالسحب» ولكن التدرج في موقف صاحب الأرض (أبو عبد الله) هو الأكثر شمولا، والذي باستطاعته تحديد آفاق الرمز، فقد أصبح أكثر اعتزازا بملكية الأرض، وبحُريته في أن يزرع فيها ما يشاء من جميع ألوان البطيخ، وبعد أن كان زقوما، راح يحمد الله على نعمائه وأفضاله، ويصفه بأنه «يانع طازج بارد، كأنه من ثمر الجنة». متناسيا منبته المجهول، واقتران زراعته بظهور الثعابين في الحقل. ثم يكون التدرج الأخير، لقد تحول أبو عبد الله ومعه عبد السلام (المهندس التنفيذي) إلى حارسين يمسكان سلاحهما لحراسة أسوار حماية البطيخ، ويتشكيان من الأعداء التي ظهرت لهما، وفي سياق الحرص على حماية البطيخ يتواجهان. كل يسدد بندقيته إلى صدر

رفيقه. هذا المشهد الختامي يتحرك في اتجاه أكثر حدة واستفزازا، لأنهما معا، وقد أشفقا على نفسيهما من احتمال المواجهة ولو بالخطأ، يوجهان سلاحهما معا إلى البطيخ الأزرق، ليعود العمال إلى الغناء من جديد، غناء محروما عن «هذا القفر الحزين الأغبر» كما كان في البداية.

البطيخ إذاً هو النفط، وهو رمز محمل بكل موروثات الأمثال الشعبية عن «البطيخ»، وسنلاحظ أن «عبد السلام» ـ المهندس الأجير، هو الذي يقف إلى جانب البطيخ ولا يستنكره منذ البداية، إنه يحلم بمغادرة زمان الحرمان، غير أنه يوجه إليه سلاحه مثل الآخر، حين يتأكد له أن الأرض هى الضحية.

في المسرحية اتجاه تغريبي واضح، فالشخصيات لا تثبت على فكرة، ولا تلتزم بموقف، والتداعيات تتداخل فتحدث المفارقة، على أن تكثيف الدلالة حول الرمز هى التي صنعت العماد الأساسي للمسرحية، وهذا الاستخدام له نظائر متعددة في المسرح العالمي، وفي مسرحيات عربية كثيرة أيضا. على أن أساس «الرمز» في القصة والمسرح، قد تكون له جذور عربية ضاربة في التراث الحكائي الشعبي، ولكن الاستخدام الفني، بهذه التقنية التي نجدها في «البطيخ الأزرق» لم نعرفه الا بعد الاتصال بالمدارس الأدبية الغربية، وفي مقدمتها المدرسة الرمزية.

أما سليمان الحزامي فقد بدأ مشاركته «الأدبية» في المسرح بصدور مسرحية «مدينة بلا عقول» في كتاب، عام ١٩٧١، وقد انتظرت نحو عشرين عاما لتجد من يستطيع إخراجها للمسرح، أو

الظرف الذي يسيغها للجمهور، ثم صدر له كتاب يحمل مسرحيتين عام ١٩٧٨، الأولى بعنوان : «القادم» والأخرى : «امرأة لا تريد أن تموت». ولسليمان الحزامي نتاج مسرحي آخر، لا يدخل في دائرة موضوعنا. وقد كتبت عن المسرحيات الثلاث في اطار تناولي للحركة المسرحية في الكويت، ما يلي :

«المسرحية الأولى : «مدينة بلا عقول»، تصطنع الرموز لتعبر عن مأساة العصر، تحكم الآلة في الإنسان الذي اخترعها، ويفترض أنه اخترعها لتخدمه وتسعده، ولكنه يسقط في براثن الآلة، التي تأخذ شكل سيطرة العلم على الحركة الحرة للإنسان والطبيعة. هكذا يستعبد الإنسان بمخترعاته، غير أن قانون الوجود هو الأقوى، وهذه لمسة تفاؤل احتفظ بها الكاتب إلى نهاية المسرحية، فقد استطاعت منظمة التحرير من الآلة أن تقضي على خطة العبد الأكبر، لأنها أقامت صراعها الإنساني منسجما مع قوانين الوجود البشري أصلا.

هذه البداية تذكرنا ببدايات توفيق الحكيم، وإن يكن الحكيم قد اتجه إلى التراجيديا الاغريقية، فإن له من ظروفه وتكوينه الثقافي ما يدفعه لذلك، في حين أن الحزامي مشغول بقضية عصره : زحف الآلة على النشاط البشري، بل على التفكير البشري أيضا، وقد كان وهو يختار هذا القالب العبثي يفكر في الواقع الحضاري على المستوى الإنساني. مقدمته تقول ذلك.

«القادم» استدعت إلى الأذهان بقوة مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» قد يكون المعنى المنتظر فيهما : الأمل، أو المستقبل، أو اللاشيء، على أن «امرأة لا تريد أن تموت» يمكن أن تستدعي ـ بدرجة ما ـ

«ايزيس» توفيق الحكيم، وقد كانت امرأة لا تريد أن تستسلم أيضا».

إن فن الحزامي المسرحي يتواصل بقوة مع الاتجاهات العالمية والتجريبية، ولا يتوقف عندما يطلق عليه القضايا الاجتماعية والهموم المحلية، وهذه النزعة الإنسانية الشاملة تنبع من ذاته واتجاه قراءاته، مع هذا فإنه لم يبذل محاولة لتكييف هذا التوجه الإنساني مع معاناة أمته العربية، ففي المسرحية الأولى لم تكن «الآلة» من همومنا، فربما كان العكس صحيحا، فالملايين من الأمة العربية، وعشرات الآلاف من الأيدي العاملة الخليجية، لا تزال بدائية القدرة أو عاجزة، واستخدامها للآلة لا يتجاوز جوانب الخدمة المألوفة، ولم نلق إليها بعد تدبير شئوننا. أما السؤال الآخر فهو : إلى أى مدى تناسبنا الرموز المطلقة ؟ هذا «القادم» الغامض الذي ألقاه بيكيت أمام المشاهد الأوربي، وتركه على مفترق الطرق الحضاري ليتفكر فيه، لم يقدم إلى المشاهد العربي مساندا بالإشارات أو الإيحاءات التي تجعل منه قضية «عربية» - ليس بالمعنى العرقي أو الإقليمي، وإنما بالمعنى الحضاري الذي يخلق القدر المطلوب من التفاعل بين المشاهد والمسرحية، فهذا التفاعل لن يتم إلا إذا وجد المشاهد «بعض نفسه» أو «بعض ما يشغل فكره» فيما يعرض أمامه أو يقرأه.

أما مسرحيتا حمد الرميحي، الذي درس الإخراج المسرحي دراسة منهجية، فقد امتزج فيهما الوعي النظري بحرفة المسرح وأصوله، والاتجاهات الحديثة في فنون العرض، والإفادة من أفكار وأشكال مسرحية عالمية ومحلية.

في «بودرياه» يتجلى المرتكز الأساسي على خرافة شعبية، عن

مخلوق عملاق متوحش، يعترض سفن الصيد والغوص، ويغرق من بها. إن بن مطر، النوخذا الثري القوي هو «بودرياه» الحقيقي، الذي يفرض سيطرته بكل وسيلة، ولا يتراجع عن سطوته حتى يستولي على كل رموز الحياة في القرية : المنازل، والرجال، والنساء، وبئر المياه، ويقضي على كل احتمال للمعارضة، وذلك بتلويث براءتها، حتى «الوعي» و«التنوير» الذي تمثله يصبح رفضه، وطرده، مطلبا شعبيا عاما، بدعوى الحفاظ على الجماعة !!

سنعيش في حدود قرية خليجية بمفرداتها البشرية المألوفة، والطبيعية المعروفة، والعمرانية المحدودة، ولكننا سنجد شعورا يتنامى مع تصاعد الصراع في المسرحية، إن هذه القرية على شاطىء الخليج تحمل شبها من «طيبة»، وأن الصراع الحقيقي فيها يقوم على حرية الإرادة وهل يملك الناس مصائرهم، أم يملكها الوحش الرابض بين أمواج الخليج، أو على شاطئه، وقد أخفى وجهه بقناع النوخذا بن مطر؟؟!

هنا سنجد بعض «المقابلات» التي استخدمت بكثير من الذكاء المسرحي، فـ«الفتاشة» تقابل عراف معبد دلفي، أو غيره ممن له في الكهانة، ولكن هذه الشخصية التي تنتمي إلى التراث الشعبي الخليجي تتحرك في المستوى الواقعي، إنها مجرد «أداة» في يد من يملك، توجهها حاجاتها كامرأة، فالسلطة العليا التي تملك زمامها ليس لها قوة «المطلق» المجرد من الأهواء، إنها «الأهواء» ذاتها. وإذ نتأمل شخصية «بن مطر» فإن الدلالة الاجتماعية والدلالة السياسية، تتواشجان فيه، مما يعني أن المصالح هي التي تحكم، وليس العقل، وأن الخوف على الأرزاق الشحيحة أقوى من التطلع إلى الكرامة. أما

صالح السعد، الذي يُقتل (فيما يزعمون) ويعود من جديد، وحمود ابن الصقر، فقد التقت في تكوينهما تأثيرات من «أوديب» الأولى أو الأصلية عند سوفوكليس، والقراءات المعاصرة لها من أندريه جيد، حتى محاولة علي سالم في كوميدياه السوداء التي كتبها بعنوان : «انت اللى قتلت الوحش». إلى الأصل ترجع تهمة الوباء، وضرورة إخراج المتسبب فيه، وإلى القراءات الحديثة تستند وعود صالح السعد بأنه لن يستسلم «للعنة» الإخراج من المدينة، واتهامه بأنه سبب الوباء، وأنه ملعون، من يلمسه ينتقل إليه المرض الماحق. وإلى محاولة علي سالم يرجع الحرص على جماعية التحرك، ورفض «البطل» الفرد، بنفس القوة التي يرفض بها «الخوف» الفرد، أو القوة الفردية المتسلطة، حتى صالح السعد، وضع إلى جانبه حمود بن الصقر، وليس لأحدهما القوة الخارقة التي تفرضه على طبائع القرية، إنها محكومة بقوانينها الخاصة، لهذا يتعرض حمود (البطل المعارض المنبوذ) لمحنة الخضوع، حين يقبل «السلف» من خصمه، ويوافق على زواج ابنته ممن لا يليق بها، إن صالح السعد ينقذه، ولكنه لا يملك التدبير الذي ينقذ به نفسه، وقد عانى النفي الاختياري مرة، وها هو ينفى إجبارا هذه المرة. إن القرية لم تتوحد في نوع الألم الذي تعانيه، ولم تتوحد في نوع القهر الذي تتعرض له، وهذا يعني أن «زعيمي الاصلاح» لم يحسنا تبليغ رسالتهما إلى الجماعة، مما أدى إلى أن ظهر الثورة بقي عاريا مكشوفا، وبذلك تمكن بن مطر من توجيه المشاعر ضد من هم الأحق بأن تحتشد المشاعر لحراستهما والحرص عليهما.

أما مسرحية حمد الرميحي الأخرى، بعنوان «عرب سات» ـ وقد

كتبها بالاشتراك ـ ففيها إفادة مباشرة ـ على مستـوى الشكـل الفني، وبعض المكونات، من مسرحيات عربية معروفة، لدريد لحـام، ونهـاد جاد في مسرحيتها «على الرصيف»، وقـد نجـد في «البث التلفـزيـوني العربي الموحد» صورا سبقت إليها محطة «عـرب كـارلـو»، وسيبقى الوجه المميز لمسرحية «عرب سات» ماثلا في أمرين، سبق للرميحي أن أحسن استخـدامهما في مسرحيتــه الأولى : الأول تقني يتصـــل بفن العرض، إذ نجد النقلات السريعة، مع ثبات الديكور والمشهـد، أو مـع تبديلات محدودة جـدا، إن فن «السينـاريـو» قـد أمـد المؤلف بخبرة خاصة، جعلته لا يستسلم لإغراء العبارات الخطابية، أو الاستطـرادات الذهنية، إن المعنى يصل عن طريق العمل، و الحركة، ثم الجملة، وهي مركزة تماما، وبعيدة عن البهرجة، وادعـاء البـلاغـة (هـذا الأمـر غير محسوم في المسرحية الأولى التي تم تغيير صيغتها من العامية القطرية إلى نوع من المزج بينها وبين العربية الحديثة، أو الفصيحة، ممـا أدى إلى شيء من الاضطراب في الصيغة التي توفرت لنا) أما «عرب سـات» فقـد تم تقسيم المسرح إلى مستـويين، وأجـرى الانتقـال، والتـداخـل، والتقاطع، ببراعة مخرج تليفزيوني يعـرف متى يقطـع، ومتى يصـل، وبهذا لم تَـسِـل دماءٌ عربية كان من المحتمل أن تسيل ـ ولو بحسن نية ـ في هذه الهجائيـة الشـاملـة، لأمـة عجـزت عن تحقيق أملهـا في الوحدة السياسية، وأخذت تتراجع في مساحة الحلم، حتى عجزت عن تحقيق الوحدة الترفيهية، عبر البث التلفزيوني العربي الموحد، إذ بدأت بعرب سات، ثم تكررت الصيغ بعدد الدول العربيـة، وظهـر أن ﴿كُلُّ حِزْبٍ بِماَ لَدَيهم فَرِحُون﴾ قانعون، لا يرضون عنه بديلا، ولا يقبلون له نقدا. لقد كانت الإفادة من فن السيناريـو في هـذه المسرحيـة أكثـر توفيقـا من سـابقتهـا لأن المـوضـوع بطبيعتـه يقـوم على الاحتمال،

والاستطراد، وليس محكوما بحتمية التطوير المنطقي للشخصيات، فليس في «عرب سات» شخصيات بالمرة، هناك التصوير الذهني للقضية، ومحاولة طرح المفردات المؤدية إليه.

أما الأمر الثانى فقد تجسد في تحقيق قدر من التوازن الفني المطلوب، بين ما هو خليجي، قطري، وما هو عام، عربى، ولم يكن هناك مهرب من مراعاة هذا المقتضى، لأن المسرحية مؤلفة وفي فكر صاحبها أنها للمشاهد الخليجي أصلا، ثم للعربي بعد ذلك. ولقد وجهت إحدى الشخصيات نقدا إلى المحتوى ـ في سياق المسرحية ـ إلى أنها عُنيت بالخليج ومصر، أكثر من غيرهما. والنقد صحيح، ولم يكن عن هذا الاتجاه بديل، فالمسرحية مكتوبة للمشاهد في الخليج ـ كما ذكرنا، وفي مصر يتضح أمران أكثر مما يتضحان في أية بقعة أخرى من الوطن العربي : وضوح الشخصية باللهجة، والعبارات المأثورة، والفن بوجه عام، ووضوح مواضع النقد التي يمكن توجيهها إلى الحياة فيها، وارتفاع قدرة هذه الشخصية إلى تحمل ما يوجه إليها من نقد، لا يهدد كيان المسرحية، ولا يفسد انسيابها، ولا يشوش على عرضها. مع هذا فقد تم انتقاء «المشكلات»، وانتخاب «النزعات»، بقدر من التوازن الذكي، الذي يؤصل شخصية كل إقليم من أقاليم الوطن العربي، ويقدم ـ في النهاية ـ الصورة المكتملة لألوان المعاناة، أو أهم هذه الألوان، التي تحول دون نجاح تجربة الوحدة، حتى على هذا المستوى الترفيهي.

قد تنقد المسرحية برامج الأطفال بأسلوبها الرتيب الساذج، والاهتمام بالكرة، دون سائر أنشطة الرياضة، وتداخلها حتى في البرامج الثقافية، والمسلسلات المحرِّفة للقيم (المعلِّمة لا شغل لها غير

الحب، والبدوي ينحصر وجوده في الثأر)... الخ. ولكن، من وراء هـذا، وحين نجرد من هذه المسرحية هيكلا سيكولوجيا لـلأمـة العـربيـة، سنجد أنها تقدم صورة مطابقة لسلبيات الوجود، والتـاريـخ معـا، إذ تأخذ الادعاءات والقرارات المرتجلة شكل الحقائق القـائمـة على البحث والتعمق (انعقـدت لجنـــة من البرامجيين والاجتماعيين والنفســانيين العرب لوضع خطـة لبرامـج الأطفـال، فقـررت، ثم ووجهت بـرفض الأطفال، فقررت العكس)، ثم يأتي دور الحساسية المـظهرية المسرفة، الماثلة في الصراخ بالشعارات، والمبالغة في تسمية الأشيـاء، ثم التـوهم بأن العالم مشغـول بنـا، والإســاءة إلينـا عن قصـد (حتى البقـرة في مسلسل أمريكي عن الكاوبوي، هناك من تساءل : ألا يجوز أن يكون العرب مقصودين بهذه البقـرة التي يتنـازعهـا شخصــان ؟) وهنـاك أيضا نفاق من المثقف، وضغط السلطة على المثقفين، وانشغال وسـائل الإعلام بأصحاب المناصب، وليس بأصحاب المواهب والعمل، ثم يأتي العجز عن صياغة مشروع قومي عربي، والاتفـاق على حـد أدنى من المبادىء التي يتوق العربي إلى تحقيقها.

إن المسافة شاسعة جدا بين من يحلم بـالـرفـاهيـة، ومن يحلم بالستر، وهذا يعني أن الفروق الاقتصادية، كما أنها تضع الجميـع في موقع العجز، فإنها تفرق بينهم في نفس الوقت، وتجعل حلم الوحـدة العربية، ولو على المستوى الترفيهي مجرد حلم غير قابل للتنفيذ.

التعقيب

للاستاذ الدكتور حمدي الجابري

الاستاذ الدكتور حمدي الجابري :

- استاذ ورئيس قسم النقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة.
- يعمل الآن في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت بنفس العمل.
- تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة.
- حصل على درجة الدكتوراه من المجر عام ١٩٧٩.
- مارس النقد المسرحي في الصحف والمجلات العربية منذ منتصف الستينات.
- عضو هيئة التدريس بقسم النقد والادب المسرحي بالقاهرة منذ عام ١٩٦٨م معيداً فمدرساً ثم استاذاً مساعداً ثم استاذاً.
- شغل منصب المشرف العام للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.
- عضو اللجنة التأسيسية لمهرجان المسرح التجريبي في القاهرة.
- شغل منصب مقرر اللجنة للرقابة على المصنفات الفنية.
- نشر له مؤخراً :

* كتاب المخرج المسرحي العربي ناقلاً ومبدعاً.
* كتاب المحبطون، الفن المسرحي الذي ظلمناه

بسم الله الرحمن الرحيم

السيد الرئيس

السادة والسيدات

لا شك ان مهمتي اليوم فى التعليق على بحث الاستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله (المسرح الخليجي.. تأثره بالتيارات المسرحية عربيا وعالميا) ليست سهلة لسببين.. الأول وهو الأبسط ان الفترة الزمنية المتاحة لقراءة البحث وكتابة التعليق بعد الاعتذار المفاجيء لناقدنا الكبير الاستاذ رجاء النقاش لا تتعدى سويعات غير كافيه حتى لمجرد القراءة الأولى، والثاني وهو الأصعب ان صاحب البحث هو الدكتور محمد حسن عبد الله الذى يعد مرجعا للحركة المسرحية فى الخليج التى تابعها بصبر شديد ودأب أشد لسنوات طويلة دارساً ومحللاً وموثقا للاعمال المسرحية، ومرشدا ومبشرا بكل ما هو جديد فى الحركة المسرحية الكويتية خاصة والخليجية عامة، حتى نالت أعماله، ما تستحق من تقدير واحتلت بجدارة مكانتها فى المكتبة العربية لدى المهتم بالمسرح العربي والخليجي، كما انها كانت فى نفس الوقت - ومازالت - زادا ومرجعا لا غنى عنه لكل دارس للمسرح فى هذه المنطقة العربية، وبالتالي تصبح مهمة التعليق حقا صعبة لانه يبحر فى منطقة هو أدرى بشعابها.

قسم الدكتور محمد حسن عبد الله موضوع البحث الى أربعة أجزاء يكمل كل منها الآخر بالضرورة، بداية من الموضوع والمنهج ليصل الى عمق التراث شارحا مستويات الاعداد، وكلها عناوين

اختارها بعناية لتدل على ما يحتويه كل جزء، أما الجزء الرابع والاخير فانه يحمل عنوان آثار أخرى، والعنوان هنا أيضا يعني ان هذه الآثار أو المسرحيات بعيدة عن عمق التراث ومستويات الاعداد أو أنها تحمل جديدا متفرقا لا يمكن اغفاله.

وبالطبع فان هذا التحديد قد اكده الباحث الكريم بسبب ادراكه هو نفسه مدى صعوبة الموضوع واتساع نطاقه، فهو لابد وأن يتعامل مع المسرح الخليجي وقبله مع المسرح العربي والمسرح العالمي حتى يتوصل الى حقيقة تأثر المسرح الخليجي بهما.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فان الدراسات في مثل هذا الموضوع تكاد تكون نادرة على المستوى العربي وليس الخليجي فقط، ويحضرني منها الآتي.. دراسة متميزة بعنوان (المؤثرات الغربية في المسرح العربي) للدكتور حسن محسن وان كانت كما يتضح من عنوانها أنها قد اقتصرت على المؤثرات الغربية فقط، وكتاب الباحثة الروسية تمارا المعروف عن المسرح العربي وآراء الناقد فاروق عبد القادر في بعض المقالات المتفرقة واشارات هنا أو هناك عن هذا الموضوع الذى ولا شك قد شغل كثيرا من المفكرين المسرحيين، ومع ذلك فانه مازال يستحق مثل هذه الدراسة الجادة التي قدمها الدكتور محمد حسن عبد الله.. واعتقد ان الابتعاد الملحوظ عن هذا الموضوع قد يعود الى غياب التوثيق لمسرحنا العربي أو اقتصار النقد المسرحي غالبا على مجرد التغطية السريعة بعيدا عن التناول الجاد الذى لم يأخذ مكانه اللائق به في حياتنا الثقافيه ليس فقط في الصحف والمجلات بل واحيانا في بعض الدوريات المتخصصة على قلتها الشديدة في عالمنا العربي، وربما يكون من المفيد هنا أن نتذكر معا

بجانب ما سبق ان النقد المسرحي في العالم ومنـذ القـرن المـاضي قـد اعتمد كثيرا على الصحف اليومية والمجلات الاسبوعية دون ان يشعـر الناقد بالمهانة بسبب ممارساته النقدية في وسائل نشر لا يحترم أحـد من أصحابها أو قرائها في معظم الاحوال مـا يكتبـه، فـاحترام المسرح هناك في امريكا وأوروبا قد فرض احترام النقد وأصبح نقاد الصحف والدوريات من أعلام النقد المسرحي لديهم.. ولدينا نحن أيضا !!

ولاشك اننا جميعـا نتـذكـر اريك بنكي وجـورج جـان نـاثـان وستاين وماكس بيربوم وكولـروج وجيمس آجيت وستـارك يـونـج وبرناردشو وقبلهم سانت بيف نفسه وغيرهم من الذين مازال الكثير من مؤلفاتهم أو بالأحـرى مقـالاتهم النقـديـة في الصحف تـدرس في جميع أنحاء العالم ولدينا أيضا، ومع ذلك مازالت الصحف لدينـا على ما هي عليه دون أن نستوعب الدرس المتاح !!

أما النشاط المسرحي نفســه فلم يكن أسعـد حظـا على الأقـل في بدايات نشأته أيضا عربيا وخليجيـا، حيث كـان الاستعـلاء والاهمال سببا في ضياع النصوص المسرحية ذاتها وهو ما تقوم عليـه الـدلائل بمجرد زيارة المركز القومي للمسرح في القـاهـرة، والادلـة في الكـويت يمكن اكتشافها بمجرد تذكر المسرحيـة الضـائعـة لصقـر الـرشـود، والاصدقاء الاستاذ عبد العزيز السريع والدكتور محمد حسن عبد الله يعلمان ربما على وجه التحديد المسرحيات الضائعة.

هذه الاشارة السريعة ليست جديدة عليكم وانما اعتقد انها ربما تلقي بعض الضوء على جزء يسير من ايجابيات بحث الدكتور محمـد حسن عبد الله الذى حدد منهجا لبحثه بعيدا عن الجـانب الاحصـائي

وتحليل الارقام واستبدله بمنهج يصيب بخيبة الامل.. من يتصور ان البحث سيكشف الستار عن المصادر التي قد يكون بعض كبار المبدعين المسرحيين قد نقل عنها.. فهذا الوهم سرعان ما يزول لان الباحث يعلن منذ البداية ان (تصعيد تأثيرات متداخلة تسربت الى فن الكاتب الخليجي ليس له نفع من الناحية العملية) وأيضا فان ذلك يجعل الدراسة أقرب الى (نوع من الملاحقة البوليسية أو الضريبية) وحتى لا يحدث ذلك اعتمد منهجا أقرب الى الموضوع وهدفه وأكثر مناسبة وافادة، وأيضا اكثر من مجرد متعة مشاهدة ملاحقة بوليسية على حد تعبيره، هذا المنهج قد اعتمد على تحديد الظواهر المراد بحثها، وفقا لهدف البحث مع تناول عدد من الأعمال المسرحية بالتحليل والنقد للوصول الى نتيجة في الموضوع، وللعلم فقط كانت الاعمال التي تناولها الدكتور محمد حسن عبد الله في البحث اكثر من خمس عشرة مسرحية من كل بلاد الخليج العربي، وهذا تأكيد جديد ليس فقط على مدى دقته ومتابعته حيث شاهد معظم هذه الاعمال ان لم يكن جميعها، وانما ايضا تدل على مدى صبره وسعيه الحثيث من أجل تقديم ما يفيد ويبقى..

وحتى يضيق مساحة التعليق لحسن الحظ هذه المرة فانه يبادر الى توضيح أي لبس قد ينتج عن الفصل بين المسرحية الخليجية والعربية، فالمسرحية الخليجية مسرحية عربية بالطبع، ولكن الفصل هنا فقط ينصب على ابداع كل من المؤلف العربي غير الخليجي وبالعكس أيضا.. وبالتالي عن طريق المقارنة يمكن تحديد مناطق وأسباب التأثير والتأثر بعيدا أيضا في نفس الوقت عن التعديلات والتدخلات البسيطة لتغيير اسم شخصية أو حرفتها ليناسب النص

العربي المجتمع والمشاهد الخليجي، وهنا أيضا يتأكد من جديد ان البحث جاد تماما في التعامل مع عناصره مع الأخذ في الاعتبار ان بداية المسرح العربي عند النقّاش وصنوع قد استفادت من الاصول الأجنبية بينما استفاد القباني من التراث العربي، وقد استمر هذا الأمر بعد ذلك في عالمنا العربي، والخليج جزء لا يتجزأ منه بالطبع، ومثلما عاش مسرحنا العربي في مراحله الأولى على الاعداد والاقتباس والتمصير مثلا، كان من المنطقي ان يستمر الامر في المسرح الوليد في الخليج حتى يتم استنبات المؤلف المحلي ليصبح التأليف المرتبط بالانسان والأرض هو الغالب على المسرح الخليجي، وهو ما لابد أن يحدث لان الفنان الخليجي سواء في تعامله مع التراث أو اختياراته لمسرحيات أجنبية، كما يخبرنا الباحث، قد اتجه الى ما يشبع الرغبة في التحرر الفكري والتعبير عن أزمة الانسان أمام تصاعد سيطرة القوى العالمية ثم اشباع الميل الى مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية والبحث عن صيغ جديدة.

وان كان من اللافت للنظر هنا ان هذه الاختيارات قد حددها الدكتور محمد حسن عبدالله فقط في «المسرحيين الخليجين من المعدين والمخرجين واللجان الثقافية في الفرق المسرحية» دون المؤلف الخليجي فيما قد يعطي مزيدا من السيطرة للمعدين والمخرجين واللجان الثقافية وجميعهم ليسوا من المؤلفين، ولا أتمنى أن نضع في أيديهم وحدهم دفة الحركة المسرحية حتى لا نغلق أبوابا أمام المؤلف.. حتما ستفتح يوما مع الممارسة والتجربة التي قد يخطىء فيها قليلا أو كثيرا حتى يكتمل نضجه.. خاصة وان التاريخ القريب للمسرح العربي يشير وبقوة الى ان دعوات التجديد في المسرح العربى قد جاءت على أيدي

مؤلفين مثل توفيق الحكيم في (قالبنـا المسرحي) ويـوسف ادريس في (نحو مسرح عربي) والناقد الكبير الاستـاذ الـدكتـور على الـراعي في (الكوميديا المرتجلة) بينما قد يتوهم المخـرج انـه قـادر على التـاليف أيضا طالما انه خالق العـرض المسرحي وصـانعـه الـذي تلهث خلفـه وسائل الاعلام عـادة، مـع تسليمنـا بـأنـه بـالفعـل مؤلف العـرض المسرحي ولكن ليس النص المسرحي، وحتى الاحتفالية التي تـراجعت قليلا حدة الحماس الاعلامي لها الآن..قـد اعتمـدت أيضـا على المؤلف عبد الكريم برشيد، واذا كنا في مجال التوثيق المسرحي قد بدأنا ندرك أهميته.. فأنني لا أشك في ان المؤلف المحلي يجب الاهتمام باستنبـاتـه واتاحة الفرصة أمامه ليس باستبعاد المخرج المسرحي الكبير صـاحب الرؤية والقدرة على التعامل مع عناصر العرض المسرحي بل بمعاونتـه والاستفادة من خبرته.

هذا وقد أشار الدكتور محمد حسن عبـد اللـه الى ميـل الفنـان الخليجي الى «مغادرة الشكل التقليـدي للمسرحيـة والبحث عن صيـغ جديد» وأشار أيضا الى المونودراما التي تم استيرادها في ثنايا تحليلـه للعروض المتأثرة بالتراث العربي، وقد نبهني ذلك الى بعض المحاذيـر التي أود الاشارة اليها.

من المعروف ان المونودراما قد ظهرت في منتصف قرن العقـل.. القرن الثامن عشر بين الانواع الدرامية التي ظهرت لأول مـرة في هـذا القرن مثل الدراما البورجوازية والعاطفية، ولكن المونـودرامـا لم تكن نتيجة التطور الفكري الذي ساد هذا القرن وأدى الى زعـزعـة اهميـة ومكانة الكنيسة والسلطة وفرضت ظهور بطل درامي جديـد يمكن أن تتضح معالمه اذا تذكرنا مسرحية (الابن الطبيعي) لديدرو (توكاريـه)

للوساج، وهو بطل لم تتح له فرصة الظهور من قبل في ظل سيطرة الكلاسيكية الجديدة بكل قيمها المرتبطة بالطبقة السائدة.. ورغم التغيير الفكري الجديد الذي أدى الى ظهور بطل درامي جديد بل وتغير المفهوم التراجيدي فان ربط المونودراما بهذا القرن وكأحد افرازاته بشكل مطلق يجب ان يتم التعامل معه بحذر.. خاصة وان كون المونودراما كعرض لممثل واحد بمصاحبة الموسيقى يمكن ان يخدعنا في ظل ظروف مسرحنا في منطقة الخليج كما سيتضح فيما بعد، والأهم الآن الاشارة الى عرض المونودراما منذ أن بدأ على يد جورج براندیز ظل فنا فرديا وإن كان يتيح للممثل الفرصة لابراز قدراته على التنقل بين الشخصيات والانفعالات المختلفة، كما أنها منذ ظهورها قدمت ويمكن ان تقدم في أضيق الاماكن.. ولا أريد ان أقول انها اخترعت خصيصا لتقدم في اضيق الاماكن.. فالحقيقة انها كفن فردي لا تتفق مع فن المسرح الذي بدأ واستمر فنا جماعيا توصلت اليه الجماعية ليقدم بالجماعة وللجماعة، ومع ذلك ونتيجة لظروف خاصة بممثل الماني لم يجد فرصته كممثل في فرقة مسرح هامبورج الكبيرة لذلك لجأ الى اختراع المونودراما وتقديم عروضها في التجمع السكني الذي لا يقطنه غير من ينتمي الى ديانته، وبالطبع وجدوا في المونودراما التسرية المناسبة في ليالي الشتاء الطويلة الباردة.. واستمر الأمر حيث كانت تظهر بين سنوات متفرقة من حين لآخر مونودراما لبعض كبار الكتاب مثل تشيخوف وسترندبرج، وهذا ايضا لا اعتراض عليه في اوروبا.. ولكن.. ليس كل ما يأتي من الغرب يسّر القلب.. خاصة مع ظروف مسرحنا العربي بشكل عام والمسرح في منطقة الخليج بشكل خاص حيث ان دور العرض المسرحي قليلة.. ومعاناة الفرق في الحصول على الميزانية معروفة.. وتعثر العروض

المسرحية بسبب قلة العنصر البشري ليس خافيا على أحد.. كل ذلك يمكن ان يدفعنا دفعا الى المونودراما.. خاصة وأنها الأسهل والأرخص، فما أسهل ان يحمل فرد واحد ديكوره واكسسواره بنص كتبه واخراجه لينتقل بين المهرجانات المسرحية العربية ليقدم لهم فن بلاده التي يشارك باسمها.. وهو ما حدث فعلا مع عبد الحق الزروالي وعزيزة وعزه بلبع وغيرهم.

ولكن هل كانت أعمالهم رغم كل الحماس الاعلامي بل والنقدي احيانا تمثل حقيقة الحركة المسرحية في بلادهم؟ اشك في ذلك كثيرا لان هذا الفن رغم كل الدعايات والسهولة وضآلة التكاليف لم ينجح في اقالة مسرح من عثرته.. باختصار لانه مسرح ضد المسرح.

تبقى الاشارة الى ان المقارنات التي أجراها الدكتور محمد حسن عبد الله بين الاعمال المؤلفة (بيت الدمية) و(الثمن) و(الغرباء لا يشربون القهوة) و(موت موظف) وبين الاعداد العربي لها والتحليل النقدي لها والذي يشغل اكثر من ثلاثين صفحة يستحق دراسة متأنية خاصة.

وفي النهاية.. رغم ضيق الوقت فقد أثار البحث القيم والمتميز للدكتور محمد حسن عبد الله الكثير من التساؤلات في نفسي، بفضل اسلوبه الرصين والمتميز ومنهجه في البحث ونتائجه، تلك النتائج التي حرص على الا يذكر شيئا عنها في نهاية بحثه ربما حتى لا يحد من اتساعها وقدرتها على اثارة الكثير من القضايا الهامة ليس فقط في المسرح الخليجي ولكن في مسرحنا العربي. عموما فله مني كل تحية وتقدير على انجازه العلمي المتميز.. ولكم الشكر على.. صبركم الطويل.

والسلام عليكم،،

المناقشات

الاستاذ عبد الرحمن بن زيدان

في البداية أشكر الدكتور محمد حسن عبد الله على عرضه القيم الذي قدم من خلاله تصوره للتراكم المسرحي في الخليج العربي، وقدم فيه كذلك بعض ملامح التأثر، التي ظهرت من خلال الممارسة المسرحية في دول الخليج. وقد استثار هذا البحث كثيراً من الاسئلة في نفسي، كما استثار بعض ارائي التي اختلف فيها مع الدكتور.

وقد وضعت ثلاث قضايا هي التي سأناقش فيها الدكتور محمد حسن عبد الله :

أولاً فيما يخص قضية المصطلح : سمعنا ان المسرح العربى في دول الخليج يبدأ باعداد المسرحيات الغربية ويعدها، ويقدمها للمتفرج العربي في الخليج، ولكن الذي يظهر ان مصطلح (تحويل واعداد) يكون محدوداً بممارسة وبتداول المصطلح المسرحي، فالتحويل يمكن ان يكون في مجال العملة، في المجال الاقتصادي.. الخ ولكن المصطلح المسرحي الذي يجب ان نستخدمه في هذا المجال، ليس هو الاقتباس او الاعداد او التحويل وانما هو المسرحة، بمعنى أننا نمسرح نصاً أدبياً، يكون اما في مجال جنس أدبي هو الرواية أو في مجال الشعر..، ونقوم بمسرحته لندخله خصوصيات أخرى، داخل جنس آخر هو المسرح، ونخضع هذا النص لما يتطلبه المسرح كخطاب جماعي، وكحوار، وكصراع، وكتناقض يهيىء نفسه ليدخل مجال الفرجة، أو مجال العرض المسرحي.

هناك مسألة أخرى، تتعلق بمرجعيات المسرح العربي في دول

الخليج، هنالك أولاً المرجعية المحلية، ثم هنالك المرجعية العربية، وهنالك المرجعية الغربية.

ما هي المستويات التي توجد في هذا المسرح، وهو يريد ان يؤسس ذاته، ويحقق ذاته؟ ويميز صوته من بين الأصوات التي يؤسس بها المسرح العربي؟

الدكتور محمد حسن عبد الله قال في بحثه ان التراث الحكائي العربي، هو من المرجعيات التي يعتمد عليها هذا المسرح في بناء ذاته. نتفق على هذه الفكرة، ولكن، اين يظهر تأثر المسرح من هذا التاريخ الحكائي العربي ؟ هل نعتبر مثلا الجاحظ أو ما كتبه المعري مسرحاً ؟ حتى نقول ان هذا النوع من التراث، أثر في المسرح العربي كجنس أدبي، خصوصاً واننا نعرف ان المسرح العربي كان غائباً من الثقافة العربية، وان المسرح طارىء على هذه الثقافة.

وفي هم الغياب هذا لا يمكن ان نقول ان التراث الحكائي العربي، قد وجه المسرح العربي وأثر فيه، لان هناك تناقضاً بين نص موروث، لا يدخل فيه سياق المسرح، وبين نص يريد ان يؤسس نفسه ليدخل في سياق المسرح.

ثم مسألة (المسرح العبثي) هذا مصطلح اضعه بين قوسين، هل نقول مسرح العبث، ام مسرح اللامعقول ؟ مسرح العبث هو رؤية في الرواية، ويمكن ان يكون رؤية حتى في المسرح، ولكننا نقول المسرح اللامعقول. هذه قضية يمكن ان نناقشها.

قضية المسرح العبثي، هل هناك تجليات للمسرح العبثي في مسرح الخليج ؟ اذا ما استثنينا (جثة على الرصيف) التي قدمتها

احدى الفرق الخليجية، وهي المسرحية التي كتبها سعد الله ونوس، اين يكمن مسرح العبث هنا في مسرح الخليج ؟ هذا سؤال يبقى معلقاً، ولا أجيب عنه.

العلاقة بين المسرح الخليجي وبين المسرح الغربي ؟ هل هي علاقة تكامل في البنية ؟ واقتباس البنية الغربية، ومحاولة استنباتها في المسرح الخليجي ؟ هل هناك تأثر في الرؤية الغربية ومحاولة تقديمها في المسرح الخليجي ؟ ام ان هذا المسرح الخليجي ينطلق من ذاته، ومن لغته الخاصة، ومن منظومة هذه اللغة، ويريد أن ينخرط بها في المسرح العربي ؟ وشكراً

د. سليمان الشطي

شكراً للدكتور محمد، على هذا العرض وهذا الاستقصاء.

سأضع ثلاث نقاط بسرعة :

اشار الدكتور الى التأثر والتأثير بالتراث العربي، ولعل هناك سؤالاً يخطر في ذهني هو، هل ان هذا تأثر ام استيحاء للتراث العربي؟ ويخيل الي ان هناك فرقاً بيّناً بين الأمرين. فاذا كان هناك تأثر وتأثير فممكن ان يكون في السياق الفني او الاسلوبي في البنية المسرحية.. الخ، ولكن اختيار نمط تاريخي او قصة تاريخية فاني لا اعتقد ان فيها تأثراً وتأثيراً من الناحية الفنية. الا اذا اشرنا الى التأثر والتأثير بما جد على الساحة الثقافية المسرحية في العقدين الأخيرين عندما بدأ الشكل التاريخي أو التراث يأخذ مساحة واضحة في البنية المسرحية الجديدة، وبالتالي فالتأثر هو حديث بحديث وليس حديثاً بقديم.

النقطة الثانيه التأثر بالتيارات العالمية، وركز الدكتور مشكوراً على النصوص وارجو ان يكون في البحث دراسة للتأثير غير المباشر في النصوص المؤلفة، فهذا هو التأثير الأهم، في الصياغات والأساليب والبنى الفكرية والفنية في النصوص التي ألفت أصلا خليجياً، وكانت متأثره بالتيارات العالمية.

استفسار ثالث، كنت اتمنى ان اسمع من الدكتور اشارة الى ما اسميها بمرحلة الكربون، وهي النصوص التي مصّرت ثم كوّتت، ثم ضاع الاصل الأول، والتقينا باصول متعددة، والدكتور محمد يعرف كثيراً من هذه النصوص التي مصّرت، ثم عرّقت، ثم كوّتت، ثم لا ادري أين ذهبت. وشكراً.

الاستاذ عبد الفتاح قلعه جي

أشكر بعمق الاستاذ المحاضر على بحثه القيم.

واود ان اطرح شيئاً، هل نقول المسرح في الخليج، أم المسرح الخليجي؟

هذه نقطة هامة جدا، كنت أود ان تناقش وتحدد.

هناك عروض ومسرحيات فى الخليج، يمكن ان تكون الاساس فى بناء مسرح خليجي، انا شاهدت خلال مهرجانات دمشق، وفي مناسبات أخرى، مسرحيات تصور البيئة البشرية، والبيئة الطبيعية في الخليج، وكذلك البيئة الفكرية، يمكن ان تكون الاساس في تكوين المسرح الخليجي، اذا كنا بصدد البحث عن مسرح خليجي، ولكنني مازلت افضل ان اقول : المسرح الخليجي.

النقد هو الـذي يقيم عمارة المسرح، فكيف يمكن ان نتحـدث عن عمارة المسرح الخليجي، وليس بين يـدينـا هــذا النتــاج المسرحي في الخليج كنص مطبـوع، انـه لم يصـل الينـا، رغم وسـائل الاتصـال الحديثة. فيمكن لاي كاتب خليجي ان يطبع كتابه ويوزعـه في الـوطن العربي، ومهمتنا ـ آنـذاك ـ كنقـاد وكـدارسـين وكبـاحثين ان نتـابـع المسرح فى الخليج، ونعطي الرؤية الحقيقية لهذا المسرح فى الخليج.

اذن نحن نتحدث عن عمارة مسرح في الخليج، في الوقت الذي لا توجد فيه هذه العمارة، لان المسرح هو عبارة عن لبنات عروض، يأتي الناقد فيبنيها، فيعطينا رؤية كلية للمسرح في منطقة ما، في الخليـج او في سوريا أو في مصر أو في المغرب.

ربما يكون الوقت قد تأخر، ولكنـه ليس هنـاك من يـأس، منـذ بداية الثمانينات، بدأ التراجع في الحركـة المسرحيـة، في عمـوم الـوطن العربي، التراجع في العروض المسرحية، يعني ايضاً التراجع في حركـة النقد المسرحي، يعني ايضاً التأخر في اعطاء رؤية كلية لعمارة المسرح، إن في الوطن العربي، او في اي اقليم فيـه، لـذلك اقترح اقـامـة مكتب دراسات مسرحية في الخليج، هذا ليس بالأمـر الصعب، اقترح اقـامـة مركز للتوثيق، يكون تحت تصرف الدارسـين.

نقطة اخيرة، انا اعتقد ان المسرحي الذي ينطلق من اصـالتـه، لا يتأثر بالتراث، لان التراث هو نحن، نحمله في عقلنا الجمعي، كما يقول يونج، انه في اعماقنا، وهو تركيبتنا، انـه ليس استلهـامـاً، بـل هنـاك اعادة صياغات لهذا التراث، مثل بعض المشاهد في الأعـراس، البحـارة والنوخذا، أغاني النهام، كـل هـذه يمكن ان تكـون الاسـاس في بنـاء

مشروع مسرحي جديد ينطلق من ارضنا، من واقعنا، نقيم به عمارتنا المسرحية التي نتميز بها عن عمارات الآخرين، أو نحدد لنا بها موقعاً في ملعب المسرح العالمي. وشكراً.

الاستاذ فرحان بلبل

اغبط المسرح الخليجي على هذه الدراسة، غبطة مشوبة بالالم، لان النقد المسرحي في اغلب الاقطار العربية، ما يزال يعتبر الاقتباس والتأثر عيباً في المسرحيين، لكن السيد المحاضر اعتبر ذلك، وهو على حق فيما يقول، ميزة المسرح، ذلك ان الابداع العالمي يتكاتف مع بعضه، وينتقل من بلد الى بلد، وانا لم تتح لي الفرصة لقراءة دراسته. ولكن ما اقوله سيكون تساؤلاً، ارجو ان اجد اجابته عنده..

ترى، عندما يتحدث السيد المحاضر عن هذه الاعمال الثمانية عشر التي تناولها، هل وقف عند نص العرض المسرحي، ام عند النص الادبي الناتج عن العرض المسرحي، ذلك ان هناك فرقاً بيناً بينهما، اما النص الذي يوضع للعرض المسرحي، فسوف ينتهي مع نهاية العرض، اما النص الادبي الذي يبقى بعد العرض المسرحي، فانه يصبح جزءاً من الادب المسرحي العربي. وشتان بين النصين، ذلك أننا بمقدار ما نحتاج الى نص للعرض المسرحي، نحن بحاجة الى نصوص ادبية مسرحية تدخل المكتبة العربية، ولا يهمنا كثيراً ان كانت هذه النصوص مقتبسة، ام كانت غير مقتبسة، المهم ان نميز بوضوح في هذه الدراسة بين هذين النوعين من النصوص. وشكراً

الاستاذ محفوظ عبد الرحمن

انه بحث رائد متفرد في مجاله.

اضيف اسئلة لما طرح، ومن بين هذه الأسئلة : ما معنى التأثر ؟ ساوى الدكتور محمد حسن عبدالله بين كل المسرحيات التي ناقشها، لكن عملية التأثر تحتاج الى تحديد لهذا المصطلح، وساختار مسرحية واحدة من هذه المسرحيات وهي (الثمن)، واقول انها ليست تأثراً من المسرح الكويتي بالمسرح الامريكي، وانما هي تجربة ينطبق عليها اي صفة اخرى غير صفة التأثر، هذه المسرحية في اعلى مستوى من التأليف والاعداد والاخراج والتمثيل، لكن لم تعرض الا مرات قليلة في مهرجان. اذن، لم تدخل في نسيج المسرح الكويتي، لم تمثل تياراً، لم تشغل الناس، فهل هذا هو التأثر ؟ انا اعتقد أن التأثر يعنى ان هناك استعداداً لقبول هذا الشيء الجديد الذى يقدم لهم، اننا نختار من الاداب الأخرى، او المسرح الآخر، شيئاً يجد هوى في نفوسنا، فهل لو أنا عرضت سيارة لها طبيعة خاصة في معرض، هل هذا يعني اننا تأثرنا أو شاركنا بهذا. تظل مجرد حلية أو شيء نتفرج عليه، ونستمتع به كثيراً، ولكن لا ينطبق عليه لفظ أو مصطلح التأثر. انا اعتقد ان التأثر يكون في دراسة تيار.. وهو ما لا يمكن ان يتصدى له شخص واحد. ولكن اعتقد ان دراسة تيارات هو الهدف، وليس دراسة مسرحيات بعينها.

هناك لغة او قاموس يتردد في المسرح الخليجي، بحيث ان هناك سمات خاصة للحارس والشرطي، والتعبير عن الضعف، والتعبير عن القوة، هناك قاموس خاص لا تجده الا في المسرح الخليجي، كيف وصل اليه، وكيف تأثر به ؟ هناك اصول لهذا، فعلينا ان نبحث عنها، واعتقد ان الدكتور محمد حسن عبدالله احد الذين يستطيعون ان يكملوا هذا الطريق. وشكراً..

رد الدكتور محمد حسن عبدالله على المناقشات

انني سعيد بمستوى الحوار والاسئلة والاضافات الجادة التي ابديت، واعتقد انني سأضيف الى دراستي عدة صفحات اوضح فيها هذه الأمور، وافيد من كل ما قيل. ولاول مرة اكتشف ان المعقب مبدع يشارك في الابداع، وباحث يضيف الى البحث، ويدلل في البحث الاصلي بطريقة تثير الظنون كما فعل الدكتور الجابري.. وقد اشار الى أمرين احب ان اقف عندهما بطريقة عابرة خوفاً من الاطالة : في انني لم أعط اهتماماً كافياً للمسرحية المؤلفة، واهتممت بالعلاقات المباشرة بين نص اجنبي ونص عربي سبح في تياره. هناك اشارات لمسرحيات مؤلفه، واشارات لمصادر تأثيرها، اذا كانت محدودة، يعني مثلاً في (حكاية لم تروها شهرزاد) وغيرها اشرت الى ظاهرة استمداد التراث، ظاهرة شخصية شهرزاد والسلطان والوزير والحاشية الظالمة... الخ (وحليمة ومنصور) تكاد تكون مسرحة ـ المصطلح الذي ذكرنا به الاستاذ عبد الرحمن بن زيدان ـ (لاولاد حارتنا) لنجيب محفوظ مع تغيير في بعض الطبائع، يعني قصة الخلق، لكن هل مؤلف (حليمة ومنصور) اخذ قصة الخلق من العهد القديم ام من القرآن، ام اخذها من خلال رؤية نجيب محفوظ ؟

طبعاً هذه قضايا لا تحسم بكلمة، وانما تحتاج الى صبر طويل على النص، وحتى الحوار مع المؤلف. مع ان هذه المسألة، احيانا، مستكرهة، وغير محبوبة عند المراقبين، ويتخيلون هذا نوعاً من تأثير المؤلفين على الناقد، وان الانسان يتعامل مع النص بعزلة عن صاحبه، وكنت ادرس طلابي النظرية النقديه الحديثه، فما فضيلة المعاصرة، اذا كنت ساكتب عن نجيب محفوظ او سليمان الشطي، او عن مسرحيات

حمد الرميحي كما اكتب عنِ شعر المتنبي، كل منهما يتحول الى وثائق واوراق ولا دعوى لي بالكاتب. لا يمكن، في رأيي ان هذه جناية، ففضل المعاصرة ان القى هؤلاء الناس الذين كتبوا وابدعوا، ولا يعني هذا انني ساسمع منهم واكتب، والا لتنازلت عن مكان القارىء البصير الواعي الذي يزن الأمور ويبحث عن منابعها ويحسن تعليلها وتفسيرها، الى آخر مهمات الناقد. فانا لم الق اكثر هؤلاء الكتاب، وان كنت شاهدت هذه المسرحيات، فلم يكن امامي اذن الا النصوص كوثائق، وتعاملت معها في هذا الحد الضيق جداً، لو انني لاقيت كاتب (حليمه ومنصور) كنت اسأله، ما علاقتك بالضبط (باولاد حارتنا) ؟، ومتى قرأت العهد القديم ؟ ومتى قرأت القرآن، وهل قابلت بين طريقة العهد القديم في وصف بداية العالم، ورحلة آدم وحواء في الجنة، وطريقة اخراجهم منها، والطريقة القرآنية الصلبة المركزة في عباراتها القليلة، التي قد تفتح باب الخيال، ولكنها عبارات صلبة لا تستدعي التأويل، كما يستدعيه التجسيد في النص التوراتي ؟ لكنني لمْ أجده امامي، وأنّى لي أن اذهب الى البحرين، وانا لا اقرأ اسمها الا على الخرائط ؟

الاضافة الاخرى التي قالها الاستاذ الجابري، هي الاشارة الى المونودراما، وانها ليست في صحيح صناعة المسرح، لأنها تتخلى عن جزئية من رسالة المسرح وهي الجماعية، كان ذلك في نهاية القرن التاسع عشر، نفس الفترة التى كانت فيها بدايات فن القصة القصيرة. فهل تتفضل علينا ـ ما دمت صاحب هذا الاكتشاف ـ بدراسة عن تمرد الاشكال النمطية في صناعة الادب الموروث من عصر الكلاسيكية، الى عصر الواقعية. ما بين الصوت المنفرد في المونودراما، والصوت المنفرد في القصة القصيرة كتمرد على شكل الرواية، ونحن

ننتظر قولك في هذا.

استاذنا الدكتور عبد الرحمن بن زيدان، صاحب اسئلة لا تتوقف، وواحد من أهم كتبه في المسرح اسمه (اسئلة المسرح)، وقد أثار قضية المصطلح، وهي قضية لم تحسم، ولكن ربما جرى العرف على ان المسرحة هي حين نأخذ نصاً غير مسرحي، رواية او قصة او مقالة او خبر تاريخي، ونعيد تشكيله حسب مواصفات البنية المسرحية، وحينئذ سيكون في كل ما ذكرناه مسرحة واحدة فقط، وهي (عطس وفطس) في علاقتها (بموت موظف)، اما الالتجاء لألف ليلة فلن يدخل في نطاق المسرحة، لان هذا نوع من استمداد التاريخ، يعني اخذ الحادثة من التاريخ، لا يعتبر مسرحة للحادثة، والا لكان كل ما نكتبه مسرحة وليس ابداعاً، وتكون (السلطان الحائر) على هذا مسرحة، لا، (السلطان الحائر) ابداع لانها تتضمن رؤية، وتتضمن معانقة، لاحداث زمانها تماماً، اذ انها في اواخر الخمسينيات، وكانت أزمة الحكم، عن مفهوم الشرعية الثورية، ام الشرعية الدستورية، القوة التي تحميني وتعرضني، ام القانون الذي يحميني ويحمي الآخرين مني ؟ هذه كانت قضية اواخر الخمسينيات في العالم الثالث كله، والعالم العربي خاصة، ويكتب عنها توفيق الحكيم، مستمداً حكاية في (النجوم الزاهرة)، رويت مرتين، حتى الحكاية نفسها غير موثقة تاريخياً، هل هي مع العز بن عبد السلام، ام مع استاذه ابن دقيق العيد، وقد كان الحكيم ماكراً مكراً فنياً رائعاً حين استبعد الأسماء التاريخية، فقال : القاضي، ولم يقل : العز بن عبد السلام، والسلطان، ولم يقل من هو هذا السلطان. ولم تكن تتعلق بسلطان . حتى الحادثة المروية في (النجوم الزاهرة) لم تكن تتعلق بسلطان،

وانما تتعلق ببعض صغـار المماليك، يعني رئيس (الطبلخـانـات) كما قال، يعني الموسيقـات الأميريـة، وكـان عقلـه خفيفـاً، حتى انـه بنى (طبلخانه) فوق احد المساجد في القاهرة ـ مركز تـدريب للمـوسيقى، فالعز بن عبد السلام غضب، وهـدمهـا، وحـدثت ازمـة، ثم تـوقفت الازمة. ابن العز بن عبدالســلام كتب سيرة ابيـه، وكبر في الحكـايـة، وقال ان الرجل جاء الى البيت راكبـاً حصـانـه، والنـاس خـرجـوا الى الحارة، ودخلوا بيت العز، وحذروه من ان المماليك قد قدموا لقتله، فلم يعبأ بهم، ودقوا الباب فخرج اليهم، وقال لمن طرق الباب : ماذا تريـد يا ولدي ؟ فأصيب الرجل بصدمةعصبية، بسبب الصبر العجيب للعز في مقابلة الاستفزاز، فترجل المملوك عن حصانه وقال : اريد أن اقبـل يدك لا غير. وذهب، وانتهت الحادثة.

هذه الحكاية هي التي صنع منهـا الحكيم مسرحيـة (السلطـان الحائر)، فلا يمكن ان اقول ان هذا يدخل في نطاق المسرحة، او محدود بحدود المسرحـة. لكن قضيـة المصطلـح تستحق، وانت محق في هـذا تماماً. وكذلك في الحديث عن العربية والعالمية.

اما العبث واللامعقول، لم أعرف ماذا تريـد، ولكنني اقـول انـه جـرت محاولـة للتفـريق بين مفهـوم العبث والـلامعقـول، المصطلـح الاجنبي واحد : Absurd، لكن توفيق الحكيم حاول ان يوجد فرقاً ففرق بين محاولته في (يا طالع الشجرة) وسماها (عبث)، ومحاولتـه في (الطعام لكل فم) وسماها لا معقول، ووضـع لـ (يا طالع الشجرة) مقدمة، ووضـع لـ (الطعام لكل فم) مؤخرة، ملحقـاً، وقـال ان العبث شيء غير مفهوم شكلا ومضموناً، اي انهـا ضرب للجميـع، للطـريقـة وللاهداف في المسرحية، شيء غير محدد. اما اللامعقول فهو المضمـون

المعقول في شكل غير معقول. فاذا اخذت بهذا، فهو اجتهاد توفيق الحكيم، واذا اردت ان تقول قولاً غير هذا، فأهلاً بك مجتهداً، والقدماء اراحونا بقولهم (لا مشاحة في الاصطلاح) فمن حقك ان تستخدم اي مصطلح تريد، بشرط واحد، ان تلتزم به وتشرحه، وماذا تريد منه.

الدكتور سليمان الشطي : التأثر بالتراث ام استيحاء التراث، وهذا من موضوعات الادب المقارن، وانا عندما استخدمت التأثر، فانا استخدمته من مفاهيم علم الأدب المقارن، فليست القضية انطباعات او احكام ذاتية، وانما التزام بالمصطلح العلمي، وقضية التحويل التي اشرت اليها، انت تعرف انها قديمة ايضاً. فالمنفلوطي كان جزءاً من وجداننا النفسي واللغوي في سن ١٤ و١٥، فالمنفلوطي اخذ (في سبيل التاج) وحولها من مسرحية الى رواية. وهل هناك اكثر من هذا، وهذا رغم ما فيه من تحويل في الشكل يدخل في الادب المقارن. وهذا حدث عالمياً ايضاً، وهناك من حول روايته الى مسرحية من الادباء العالميين.

مرحلة الكربون او النصوص التي مصّرت ثم عرّقت ثم كوّتت ثم.. ثم... لها شواهد فعلاً، وموجودة في (عزوبي السالمية) المأخوذة عن فيلم (رصاصة في القلب) ولا اقول عن مسرحية (رصاصة في القلب)، وهذه شاهد ولكن لم يكن عندي نص (عزوبي السالمية).

وعودة الى اصول الحرفة، فنحن كمعلمين من الصعب ان يكون لدينا المرونة الموجودة عند المسرحيين، ونحن نتمحك بهذه النقطة ونقول : ان النقد الادبي غير النقد الفني. نحن مشدودون بحبال المصطلح، وقواعد المنهج، فهامش الحرية في التناول عندنا محدود جداً.

الاستـاذ عبـد الفتـاح قلعـه جي، المسرح الخليجي ام المسرح في الخليج، وكيف يمكن ان نقيم عمارة المسرح الخليجي، وليس بين ايدينا وثائق، ودعوته الكريمة الى اقامة مركز دراسات، واظن هذا يوشك ان يكون موجوداً تحت مظلة مجلس التعـاون، فلنهنـأ بهـذا وننتظـر ان يتذكرونا بوثائقهم على الاقل. فهذا يضعنا امام مسؤوليتنا كمتابعين.

وحين نقـول (تـراث) نفـرق نسبيـاً مـا بين التراث والأعـراف (Tradition) ، فالاعراف هي تكلمت انت عنهـا كتراث، لكن مفهـوم التراث عندنا نحن المدرسين، مرتبط بـالمـوروث القـومي في العصـور السـالفة، ومن هنا التفرقة بين الادب الحـديث مثـلاً والادب المعاصر، فاذا كان مصطلح الأدب الحديث مثلاً ينبسط على مساحة قـرنين من الزمن، فالادب المعاصر الربع قرن الأخير،

الاعراف تدخل في هذه المساحة، في الحديث والمعاصر، ولكنهـا لا تدخل في التراث الذي هـو مـا قبـل الحـديث. وهنـا ايضـاً التفـرقـة الاصطلاحية، وربما تختص بامتنا العربية المثقلـة بتـاريخهـا، فنحن نتعامل مع امة عريقة، وهذه، بقدر ما هي ميزة، فانها عبء، فمن اين تختار، ومن اين تبدأ، وكيف تحيط بالظاهـرة الحضـاريـة العـربيـة، وهذه عملية شاقة جداً، ولا يمكن ان تقاس بالتراث الانجليزي الذي لا يتجاوز عمره ٥٠٠ سنة كحضارة وقيمة انسانيه مبدعـة، في حين ان الأمة العربية ١٥٠٠ سنة، اى بزيادة الف. فنحن امة ذات طبقات. كما ان لغتنا اخذت طابعاً مقدساً لا نستطيع ان نحركها، الانجيل عملوا له مختصراً، عملوا له تبسيطـاً لـلاطفـال، فهـل يمكننـا ان نفعـل ذلك ؟ ستكون كارثة، عندما نريد تبسيطاً للقرآن من اجـل الاطفـال، فـاننـا نقـرر عليهم (جـزء عم)، اي جـزئيـة صغيرة، ولكن بنصهـا، ودون

السماح باطالة حرف او قصر حرف. ولكن هناك ببساطة مجمعاً كنسياً يجتمع مع بعض الادباء كل بضع سنين، ويستبعدون الكلمات الانجليزية التي ماتت، ويضيفون مفردات استجدت، ويبسطون الصيغة، بحيث تكون مفهومة للطفل في الابتدائي، ويقرر هذا الانجيل المبسط على الاولاد، وليس هناك مشكلة، اما نحن فعندنا مشكلة، وهي التداخل بين اللغة العربية والموروث الديني، بين الموروث الادبي والموروث الديني، وهذا في حد ذاته ميزة، وهو ايضاً مشكلة في الوقت نفسه. وشكراً..

البحث الثالث

الواقع في صيغة المستقبل
نظرة في تجربة المسرح
في الخليج

للاستاذ الدكتور ابراهيم عبد الله غلوم

الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم

- من البحرين
- استاذ مشارك للادب والنقد ورئيس لقسم اللغة العربية في جامعة البحرين.
- عضو ورئيس سابق لاسرة الادباء والكتاب في البحرين.
- عضو ومدير سابق لمسرح اوال.
- رئيس تحرير مجلة (كلمات) التي تصدرها اسرة الادباء والكتاب في البحرين.
- رئيس اللجنه الدائمة للفرق الاهلية في دول مجلس التعاون الخليجي.
- له كتب ودراسات وبحوث كثيرة حول الثقافة ونقد القصة والرواية والمسرحية، صدر له منها :

* القصة القصيرة في الخليج العربي.
* ظواهر التجرية المسرحية في البحرين.
* المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي.
* الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي.
* تكوين الممثل المسرحي.
* رومانسية السخط، بالاشتراك مع ثلاثة باحثين.

- كتب واعد مجموعة من النصوص المسرحية منها :

* الخلول - عذابات احمد بن ماجد - رأيت الذي سوف يحدث - الحديد.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقـــــدمة

في قضايا الثقافة العربية يأتي الحديث عن المستقبل متأخرا باستمرار، او انه يأتي متواريا خلف اهداف واغراض مفتعلة غالبا.. وأغلب مظاهر افتعال هذا الحديث تنبعث من افتعال الطموحات الثقافية او المسرحية بصورة تتجاوز الواقع وتجترىء عليه الى درجة الانفصال والاغتراب عنه، وفي كل الاحوال فان قضية المستقبل بالنسبة للثقافة أو المسرح العربيين مسألة لا تنطلق من الواقع وانما من الطموح والحلم.. وهنا يقع بيت الخلل في النظر الى مستقبل الثقافة العربية دوما، ذلك انه لا يمكن فض غلالة المستقبل دون انجاز اساس في الواقع، واستبار حقيقة للراهن.. بل انه بدون عملية كهذه يصبح الحديث عن المستقبل مقصودا في ذاته ولذاته، وفي ذلك خلل تاريخي لا يقود الا الى استعراض الافكار في منأى عن تشكيل رؤية عقلانية شاملة.

ولا نسعى للذهاب إلى دراسة الواقع أولا بوصفه شرطا لمعرفة المستقبل في هذه الورقة خاصة، فالجمع بين الدراسة الشاملة للواقع والنظر الشامل للمستقبل سياق لا يتسع لهذه الورقة.. ودوننا دراسات وابحاث كثيرة(١) ذهبت في بحث الواقع المسرحي مدى لا ينقصه العمق والاستقصاء الموضوعي الدقيق، سواء اتصلت القضية ببحث ظاهرة النص والكتابة المسرحية أم اتصلت بقضايا المخرج

وتكوين الممثل أم اتصلت بقضايا الظرف التاريخي/الموضوعي، وهي قضايا لا يختلف المسرحيون في موقعها من سياق الظاهرة المسرحية تأثيرا وحيوية وان كانوا يختلفون في صياغة تراتبها، فمرة يشعر الجميع بسلطة الرقابة ويوكلون اليها كافة اوجاع المسرح ومرة يجد الجميع ان المسرح لا ينهض الا بالتكنولوجيا والامكانيات المادية والمرافق والخدمات الثقافية، ومرة يرجع المسرحيون الى انفسهم جلدا وانتقادا لمواقفهم المتهاوية من المسرح، وفي كل مرة لا يبتعد الجميع عن حدود الواقع.. لأن الاختلاف في تحديد تأثيرات الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي على الظاهرة المسرحية اختلاف طبيعي ومنطقي، فالواقع ليس رقعة محددة من الأفكار والشروط والمعطيات وانما هو مدى مفتوح لا نقف فيه جميعا على نقطة واحدة وانما تتعدد مواقعنا فتتعدد رؤانا ومواقفنا.

أننا لا نفتقر الى تشخيص الواقع المسرحي فقد استقطبت الظاهرة المسرحية في الخليج الكثير من الاهتمام وكرست لها العديد من الندوات، بل ان الاهتمام بدراسة هذه الظاهرة بدأ يتحول الى استعراض واستهلاك للافكار، ويدخل في سياق الاعلام والرواج لبعض السياسات الثقافية التي يطرحها الاعلام الرسمي للايهام بأن الثقافة تقع في بؤرة الاهتمام جنبا الى جنب مع الاهتمام بالتلفزيون والرياضة.. ومع وجود مثل هذا الاهتمام المضاد بالمسرح لا نرى غيابا في تشخيص المشاكل الجوهرية التي تعاني منها الحركة المسرحية في دول الخليج العربي.. والعودة الى ماذكرت في هامش هذه الورقة من دراسات جادة لتجربة المسرح في الخليج يؤكد ما حظيت به هذه التجربة من تجلٍ واستبصار.

كيف تتجلى مشكلة النظر الى مستقبل التجربة المسرحية في الخليج اذن مع توفر الدراسة لهذه التجربة؟؟ اننا نرى هذه المشكلة في صيغة من يضع العربة قبل ان يعد الحصان، فقد درست هذه التجربة وتم تحديد المفاصل الاساسية لمشكالاتها وقضاياها، ولكن ظلت جميع المشاكل بدون حلول.. بل ان أبسط المطالب تظل منذ الستينات وحتى الان دون ان تجد لها استجابة محددة على صعيد السياسة الثقافية الرسمية لدول الخليج ومن هنا يكون الحديث عن المستقبل مرهونا بالافتعال، فاذا كنا لم نفرغ بعد من معالجة المشاكل الأساسة التي تسيطر على واقع التجربة المسرحية، وهي تشكل واقعا ثقيل الوطء، فكيف يجوز لنا ان نتحدث عن ذلك المستقبل الذي لم يأت بعد.. ان ذلك يجعلنا نرفض، منذ البداية، أي تأسيس للمستقبل بوصفه مجرد حقبة زمنية قادمة ومتفاعلة مع المسرح بكل ما تحتويه هذه الحقبة من معطيات ثقافية وسياسية واجتماعية، بل اننا نرفضه حتى بوصفه مرحلة مسرحية مغايرة، فطالما ان مسرحنا في هذه المنطقة العربية لا يزال يدور في فلك مشاكله المزمنة البسيط منها والمعقد، فانه لن يستطيع ان يدخل منطقة تفاعل المتغيرات الثقافية والسياسية على الصعيد المحلي او العربي أو العالمي.

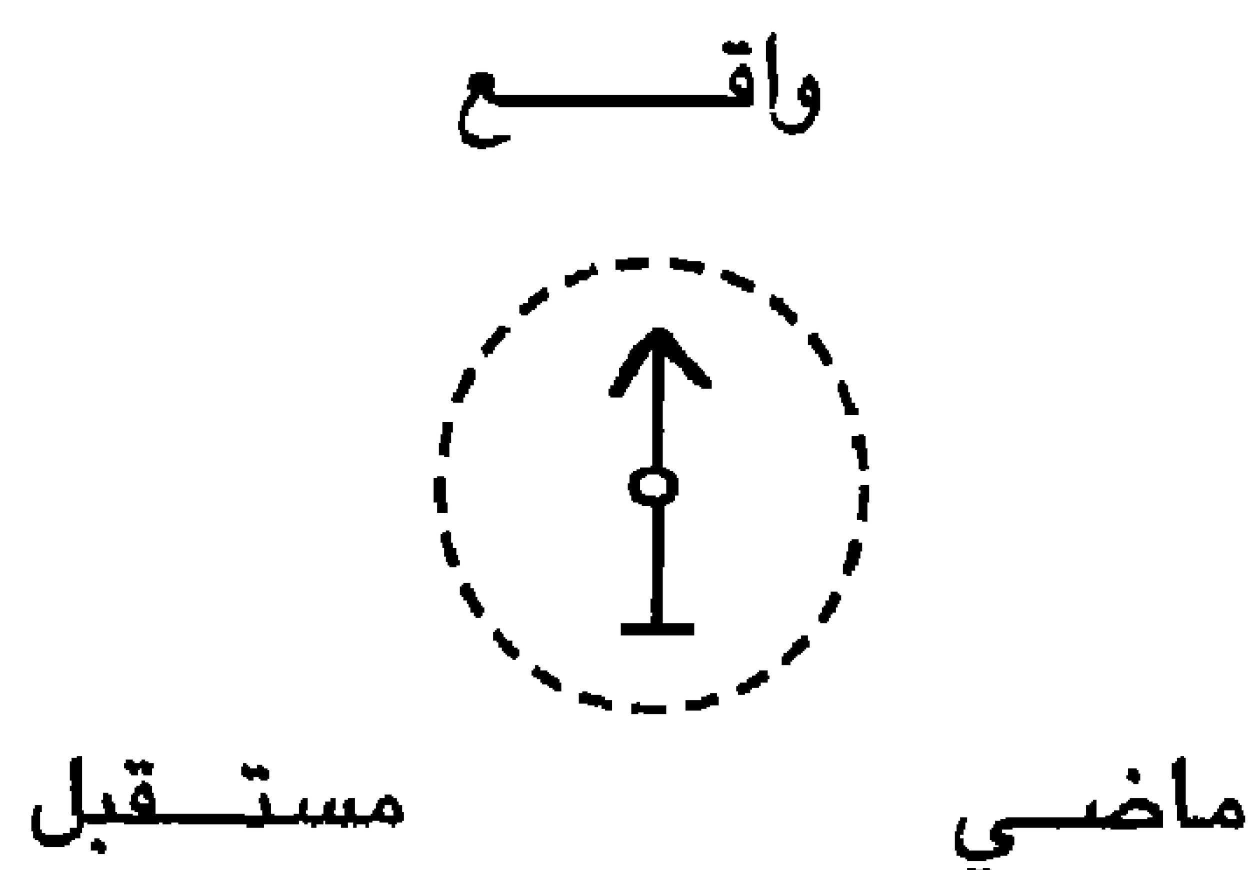
وها نحن اليوم أمام مشهد تقليدي ثابت للمسرح في الخليج والوطن العربي، رغم ان ثلاثة اعوام مضت على واحدة من أكبر الازمات السياسية والاقتصادية والعسكرية في العالم خلال هذا القرن.. وهي ازمة احتلال العراق للكويت وما اعقبها من تداعيات عالمية لا حصر لها على المجتمع الدولي... الأزمة بين ظهرانينا.. والمسرح بين ظهرانينا.

ترتهن الأولى بتغييرات عاصفة بينما يظل الثاني (المسرح) ثابتا يردد ذات النغمة ببطء أو بحدة وبخفة او بخفية.. هل للمسرح خصوصية تتصل بثبات التقاليد والافكار.. ام هي خصوصية الثبات في الثقافة والمجتمع العربيين في العصر الحديث بوصفهما واقعين دخلا عتبات ذلك العصر تابعين، ولكي ينعتقا من هذه الخصوصية لابد من حركة عنيفة في التاريخ تخرجهما من عصرهما الى عصر جديد، أقول ذلك وانا لا اعني ان مفهوم المستقبل لا يتحدد الا بظهور عصر عربي جديد، فليس المستقبل هو ذلك العصر الذي لم يأت ايضا.. وليس المستقبل هو الزمن المسرحي المتحرك دفعا لمقولة ان المسرح يرتهن بالماضي الثابت والمنجز. ان مادته وتشكيلاته الواقعية تستمد حقا من التاريخ والماضي الى درجة ان ذلك يوحي حقيقة بأن المسرح هو اكثر الاجناس تقليدا وسردا للماضي، الامر الذي يحول بينه وبين الاندماج مع المستقبل.

ومع ذلك فان اي منغمس انغماسا حقيقيا مع المسرح سيدرك ان للمسرح حدين قاطعين: احدهما يغوص في الماضي والاخر يغوص في الواقع، ولم يكن المسرح في يوم من الايام حتى مع المسرحيات التاريخية التي تتخذ من التاريخ مجرد خلفية زاهية او قطعة زمنية منفصلة.. يغوص باحد الحدين دون الآخر.. فاما ان يكون بهما ويكون مسرحا واما الا يكون بهما فلا يكون مسرحا.

والسؤال الذي نطرحه هو اين المستقبل من صورة الحدين الماضيين للمسرح؟.. لعلنا عند هذه النقطة نستطيع الوقوف مع المفهوم الذي نراه للمستقبل.. ففي المسرح يمكن اختزال حد الماضي ـ وان كان تاريخيا بعيدا ـ مع حد الواقع.. لان الماضي يقع في بؤرة منظور

صاحب النص المكتوب (المؤلف) ولا يتموضع هذا المنظور إلا في الواقع مما يعني ان المسرح في اي عصر من العصور مهما غاب بعيدا مع الماضي فان ما ينجزه ليس للماضي وانما للحاضر/الواقع.. وهذا ما يقلب مفهوم الماضي بمعناه الزمني التراتبي ويجعله مقترنا بالواقع في عمود واحد... فالماضي على المسرح اذن، احداث وشخصيات تعكس زمنها التاريخي كما تعكس زمن السردي الواقعي (المؤلف) اما بواسطة قانون الاستدعاء أو قانون الاستلهام أو قانون الاسقاط العادي منه والعكسي.. وهكذا فانه على المسرح يصاغ الماضي وقد كان واقعا قبل التشكيل المسرحي، ليكون تشكيلا للمستقبل الذي يحدث الان في زمن السارد (المؤلف)، وفي كل الاحوال فان هناك بؤرة ثابتة لا تميل عنها الحساسية المسرحية وهي الواقع.. واذا افترضنا ان صورة المسرح كبوصلة تضم العديد من مستويات الزمن بين ثلاثة فواصل رئيسية وهي الماضي والواقع والمستقبل، فاننا سنرى مؤشر هذه البوصلة يتحرك أنّى كان المصدر الاساسي للمادة الخام المكونة لشكل المسرحية فقط، لكنه سيثبت دائما أمام مفصل الواقع.



الماضي والمستقبل اذن ليس لهما وجود الا كظلال مهما كان التوجه لهما ظاهرا.. انهما على المسرح مكونان لا غير لسببية الواقع. ولا يختلف هذا المفهوم فوق خشبة المسرح عنه فوق حركة التاريخ فما يتم في الواقع هو جوهر الحركة وأساسها الحاسم للثبات والحركة وللابداع والاتباع.. ومن هنا يستقر لدينا مفهوم المستقبل عند منظومة الواقع فالمستقبل ليس الحقبة القادمة او العصر الذي لم - يأت، والحديث عنه ليس نبوءة او تخرّصا وانما المستقبل هو ما يحدث فوق الواقع الآن.. وبهذا التأسيس يمكن النظر لما يسمى بمسقبل المسرح في الخليج كما يمكن وصف الحديث فيه بأنه وصف لما يحدث.

ويقترن التأسيس المذكور عن المستقبل مع الملاحظة التي عرضنا لها منذ قليل، بان الواقع المسرحي لم يفرغ من حل ابسط مشاكله التقليدية حتى يمكن له ان يجيز تأسيسا للمستقبل في المخيال المسرحي، ذلك ان التطورات المتسارعة في معطيات اي ثقافة هي التي تتحكم في تحديد حالة المستقبل.

وحتى مع افتراض وجود تطورات مذهله في واقعنا المسرحي فنحن نعود الى الواقع لنتحكم في صورة المستقبل، ولكي ندرس ظاهرة التردد بين الواقع والمستقبل والانجذاب الدائم نحو الواقع... سنطرح بعض المشكلات الجوهرية او المحاور الاساسية التي تتشكل من ثنائية تتردد بينهما صورة الحركة بين طرفين مكونين لصيغة الواقع/المستقبل.. رغم انهما طرفان يرمزان في بعض الوجود الى الواقع والمستقبل بوصفهما طرفي الصراع والحوار في العقل المسرحي.

المشكلة الأولى :

المسرح بين السياسة الثقافية الرسميةوالممارسة التطوعية

لم يبدأ المسرح في أي مجتمع من مجتمعات الخليج إلا من خلال الممارسة التطوعية/الشعبية.. وفي معزل عن اي تخطيط ثقافي رسمي.. وقد ظلت الحركة المسرحية في البجرين والكويت مثلا خدينة للعمل التعلمي (المدرسة) أو المكان العام (النادي) لفترة تقارب الخمسين عاما، مما يعني ان البدايات المسرحية لم تخضع على الاطلاق لتخطيط المؤسسة الثقافية/الرسمية.. وحتى عندما بدأ ظهور الفرق المسرحية في الستينات لم يكن التأسيس نابعا من توجه ثقافي رسمي، وانما، التجمعات الثقافية التطوعية التي تحتشد مع حركة القوى الاجتماعية (الحركة الوطنية لتكون روحا عامة أو رأيا عاما يؤطر ملامح تلك الفترة).

لقد اقترن هذا التأسيس الشعبي بمسار الحركة المسرحية حتى في دول قطر والامارات العربية المتحدة.. لأن التكوين الجماعي للمسرح فيها لم يرتبط بتشريع ثقافي وانما ارتبط بقانون النفع العام كما هو الحال بالنسبة للكويت والبحرين.. وقد لا يختلف هذا التأسيس عنه في المجتمعات العربية فالمسرح العربي لم يكن في يوم من الايام وليد سياسات وتشريعات ثقافية مقترنة باستراتيجية شاملة، وإنما كان وليد الوعي بارادة التحقق الفردي الذي لم يتبلور في مجرد الجهود المسرحية التطوعية/الأهلية وانما يتبلور في مجمل الفعل الوطني التحرري.

مثل هذا التأسيس يسبغ صفة الواقع على التجربة المسرحية في

الخليج لسببين جوهريين :

الأول :

انّ أساس نشوء فكرة المسرح في المجتمعات أساس شعبي لا يخضع للتخطيط المباشر، لدرجة اننا نفترض وجود التشكيلات المسرحية في جميع المجتمعات وان كانت بدائية او متوحشة.. بل ان القوانين والمواصفات لا تستطيع ان تحول دون ظهور تلك التشكيلات. لأنها تشكيلات تؤكد صلة المسرح بما هو فطري وتلقائي في وعي الانسان.. ومن اجل ذلك يقترن التأسيس للمسرح بالتطوع والتحقق الفردي لدرجة يشكل ذلك له واقعا ابديا.

الثـــاني :

ان الثقافة في مجتمعات الخليج وبصورة عامة لم تخضع لتخطيط شامل ولم تدمج في نطاق عمليات التنمية رغم المشاريع والندوات العربية التي حددت هذه العمليات واوضحت ضرورة ربط الثقافة بالنمو الشامل في المجتمع(٢).. وقد تم انشاء ادارات مسئولة عن الثقافة والفنون في وزارات الاعلام لكن هذه الادارات ليست معنية بوضع سياسة محددة للثقافة.. والمسرح هو اكثر الفنون ابعادا عن التأسيس الرسمي والتشريع القانوني للثقافة.. سواء في نطاق عمل تلك الادارات او في نطاق اي مؤسسة رسمية اخرى في الدولة.

وقد ظهرت في السنوات الاخيرة فكرة تأسيس المسرح الوطني أو القومي في الكويت والبحرين وقطر احتذاء بتجارب عربية ظهرت في مصر وتونس وسوريا والعراق، لكن هذه الفكرة اعترضتها افكار كثيرة تسيطر على الاعلام الرسمي، أهمها عدم الاعتراف بجدوى

العمل المسرحي فضـلا عن مخاوف ومحاذيـر تتصـل بـالامكـانيـات المادية والبشرية.. والذي نراه جليـا بعـد هـذه السنـوات الطـويلـة ان المسرح في نطاق السياسية الثقافية الرسمية وسيلـة اعـلاميـة مؤقتـة توهم بجدية هذه السياسة والتزامها بالنمو الثقافي والروحي، ولكنهـا لا تخطط لـذلك الالتـزام، ولا تسعى اليـه بـوسـائل الصقـل والنمـو المعروفة لفن يقترن بالبيئة الثقافية العامة ويتحد معهـا بـل ويشترط نموها لنموه.

هـذان سببـان/محوران يتشكـل من خـلال مـا يؤسسـانـه في التجربة المسرحية.. واقـعٌ راهـنٌ لا يتوقف عند حد اللحظة الراهنـة في حد ذاتها وانما يمتد للمعنى المستقبلي في الواقع.

وما من شك في ان خصوصية فكـرة المسرح هي التي تقف وراء هذا التجاذب بين الواقعين المتفارقين.. واقع التـأسيس الشعبي وواقـع التوظيف الاعلامي الرسمي للمسرح.. الأول يشد المسرح الى جوهـره، ويأخذ به الى منابعه، والثاني يقتاد المسرح الى ايديـولـوجيـا السلطـة بمعناها المطلق... ولا فرق بين أن يكون الفعل الأول صادرا من فرقـة لها تاريخها في الحركة المسرحية، وفرقـة لا تعـدو أن تكـون جماعـة صغيرة تحت التأسيس.. ولا فرق أيضا بين أن يكـون الفعـل الثـاني صادرا من سلطة الدولة أو سلطة ايديولـوجيـا المثقفين التي صـاغت فترة الستينات والسبعينات معنى سياسيا مفتعلا للمسرح لم ينته بـه الا الى الانغلاق والجمود.

إن الفعلين المتصارعين يعبران عن واقع ابدي لم تحسم صيغتـه بعد في أي مشروع توفيقي.. بل ان ابسط صيغـة للجمـع بين الفعلين مثل فكرة المسرح القومي لم تجد القبول النهائي.. وهي فكرة لا تـزال

تتخبط بين مخاوف الفرق الاهلية من انمحاء دورهم وتاريخهم التأسيسي، والمخاوف الرسمية من تحول المسرحيين الى صفوف في الكادر الوظيفي لا يمكن التحكم في مواقفها وولائها الرسمي الكامل للسلطة.

التكوين المؤسسي للمسرح في شكل الفرق الأهلية في مجتمعات الخليج واقع ابدي لا يمكن انتزاعه أو قلبه رأسا على عقب من أجل تصور مستقبلي، بل ان اسماء محددة تشكل واقعا ابديا لاكثر من فرقة مسرحية نظراً لارتباط التأسيس بجهودها المبكرة.. اما الإدارات الرسمية في وزارات الاعلام والثقافة فترضخ لواقع ابدي متصل بتنفيذ تشريعات صيغة الدولة.. وهي تشريعات لها محظوراتها وحدودها في التحرك من أجل استيعاب الفعل الثقافي، لدرجة ان هذه الادارات لا تستطيع ان ترسم لها خطة واضحة تذهب بعيدا في الدفع بالعمل المسرحي بعيداً عن متطلبات الاعلام الرسمي.

في مثل هذا الواقع لا يمكن تحديد احتمالات المستقبل.. فقد تشكل هذا الواقع منذ اكثر من ثلاثين عاما دون ان يتغير فيه شيء، ولازلنا نتحدث عن قضايا العلاقة بين الفرق المسرحية والدولة في كل مناسبة دون ان نتقدم خطوة واحدة الى المستقبل من أجل تطوير هذه العلاقة.. فالرقابة والدعم المالي.. والجمهور.. ووسائل النهوض بالمسرح الخ... قضايا لا تزال تطرح دون تغيير يذكر.. وفي تقديري ان رضوخ معنى الواقع الابدي على تلك العلاقة قد صنعه اطراف العلاقة نفسها من مسرحيين ورسميين. ففي الفرق الرسمية نزعة قوية تواجه فكرة تغيير صيغتها الحالية (كونها جميعات نفع عام) وفي الادارات الرسمية نزعة قوية لعدم الاعتراف بالمسرح.

والذي نراه ان الشرط الذهبي لاي صيغة تشريعية تأسيسية للمسرح هو ان تنسجم هذه الصيغة مع كون المسرح منطقة ابداعية حرة تتحاور فيها شتى الثقافات والاتجاهات والافكار الانسانية.

وعندي ان الابداع لا يمكن له ان يتناقض تماما مع المثل والاخلاق التي ترفع سلسلة الرقابات لواءها في وجه المسرح.. وبهذا المعنى فان اختراق الواقع الابدي الذي وصفناه لا يمكن الافتراض باستحالته... لأسباب كثيرة لعل أهمها ان المشهد المسرحي لا يرتسم فوق شبكة العلاقة بين الفرق المسرحية الراهنه والادارات الرسمية فقط، فالمسرح يقترن بالطاقة الشبابية واليفاعة الفكرية.. وتتألف في واقعنا المسرحي الراهن تطلعات لجماعات مسرحية محدودة التأسيس حقا، لكنها قوية التطلع للمعنى الجوهري في المسرح.. ومنها ان المسرح قد ترهقه التشريعات الفذة المحكمة التخطيط.. بمعنى انه يجد كيانه في التأسيس التلقائي للافكار والوعي لا للقوانين والقواعد.

وبهذا فان التشريعات لا تكون الاحتمال الارجح لتتطور صيغة المسرح في المستقبل، وانما يكون الاحتمال منحازا الى حركة الوعي والتاريخ في المجتمع.. الحركة التي تسمح بتشكيل الجماعات الحرة ايا كان تفكيرها.. في السياسة كما في المجتمع وفي المسرح كما في الثقافة.

وفضلا عما ذكرت فان تأخر احتمالات المستقبل ورضوخ احتمالات الواقع الابدي قد تتحكم فيه عوامل معقدة لصيقة بالمسرح بوصفه مجموعة من التقنيات المتداخلة أولا... وبوصفه ابداعا خاضعا لمختلف الكشوف والتطورات في أبنية الفكر والمعرفة، وهموما سنعبر عنه في التشكيلات المحورية الآنية... لكن رغم ذلك فان المنظومة

الأساسية في تشكيل العلاقة بين المسرحي الاهلي والاداري الرسمي هي منظومة الرقابة... فالمسرح يختلف عن بقية الفنون من ناحية أساسية وهي مواجهته المباشرة والمؤثرة للجمهور، وهي مواجهة قادرة على تحشيد الرأي العام بدون شك، ومن ثم فان ما يقع من الرقابة على المسرح لا يقع على غيره.. ولا يستطيع احد ان يفترض تغييرا مستقبليا لهذا الواقع الرقابي خاصة في معنى كونه رقابة قانونية متصلة بالوضع القانوني او التشريعي للدولة.

وطالما ان هذا المعنى للرقابة يرتهن بطبيعة انظمتنا العربية السياسية فان المعني المستقبلي لتجاوز فعل الرقابة لا يكون الا عبر تغيير جذري في ابنية المسرح التي تتعامل معها.. فالمسرح اذا كان يناقش القضية الاجتماعية او السياسية باسلوب البحث الاجتماعي او السياسي او الايديويولوجي، فلا مناص له من الارتهان بمنظومة الرقابة اما اذا كان سيناقشها بتقنية مسرحية خالصة فان اي احتمالات لسلطة الرقابة تكون ضئيلة جدا، بل ان اي منظومة رقابية مهما كانت صارمة لن تستطيع النفاذ اليها.. والمسرح في نهاية الامر ليس مجرد مناقشة وحوار وافكار وتعليمات ومحاجة وانما تعبير شامل بتقنيات لا حدّ لقدرتها على التواصل سواء كان عبر الحركة او الصوت أو الصورة أو الايماء او الاستبطان او الخيال.. الخ.

المشكلة الثانية :

السلطة المسرحية بين الكلمة والصورة

لقد أعطى الواقع المسرحي في الخليج والوطن العربي السلطة الكاملة للنص، ولا تزال هذه السلطة تشكل واقعا ابديا يصعب اختراقه او افتراض الغائه.. ومع ذلك فان وعيا جديدا يتشكل نحو احتمالات اهتزاز تلك السلطة، لكن مرة اخرى ترضخ احتمالات الواقع الابدي لسلطة النص، كما ترضخ احتمالات التأسيس الاداري السابقة، وينغلق المسرحيون في الخليج.. رغم الاستثناءات القليلة المتبعثرة في البحرين خاصة وبعض البلدان الاخرى(٣). في دائرة النص المسرحي المكتوب بوصفه منظومة مسرحية متكاملة تتوظف جميع العناصر الاخرى كعوامل هامشية في تجسيده وتشكيله على خشبة المسرح.

والمفارقة التي تصوغها ثنائية السلطة بين النص والصورة هنا تتمثل من وجهة الواقع المسرحي - في ان سلطة الكلمة وريثة المفهوم الاجتماعي والايديولوجي للمسرح الذي اكتملت صيغه وتجاربه العلمية في مسرح الستينات والسبعينات عند عبدالعزيز السريع وصقر الرشود.. ثم تداعت وتوزعت في تجارب عديدة في البحرين وقطر والامارات والمملكة العربية السعودية وسلطنة عمان.. وقد تجاوزت حقبة الثمانينات ذلك المفهوم وبدأ الفضاء المسرحي بشكل عام والصورة والحركة والاداء التجريبي للممثل.. بدأ ذلك كله يشكل تجسيدا لمفهوم مسرحي مغاير قد يكون مجتلبا من تجارب عالمية او عربية، لكنه في نهاية الامر يعبر عن تداخل الوعي المسرحي في هذه المنطقة مع المسرح في بيئات ثقافية بعيدة منفتحة مع الواقع بحجم لا

يقل عن انفتاحها على المستقبل.. ولكن مشكلة هذا التشكيل المغاير كما يتجلى في تجاربه الجديدة في الثمانيات حتى الان.. انه يلهث للأخذ من انجازات تشكيل الفضاء والطقس والأداء التجريبي للممثل في نفس اجواء سلطة النص/الكلمة مما اعطى الفرصة لتواجد سلطة متوازية لكل من النص والصورة في آن واحد.. وفي تقديري ان هذه الموازاة مؤشر على عدم استقرار المفهوم الجديد وعدم القدرة على تجريبه من خلال قواعده المعرفية المؤسسة له..

ولذا فنحن نشاهد في الأونة الأخيرة مسرحيات تقدم باسم التجريب فتصنع بعض ادوات هذا التجريب وخاصة مع توظيف عناصر المكان (الطقس) والحركة والفضاء ولكنها تبقى للنص الادبي/البلاغي التصويري وجودا صارخا.. وفي الغالب يتجلى التعامل مع هذا النص في أعمالنا التجريبية في صيغة مأزق مدمر للحساسية التجريبية، لانه يوقف عمل الصورة ويعطل توغلها وامتدادها الدرامي(٤).. ومن اجل ذلك تراءت لي العديد من اعمال التجريب على المسرح مضادة للتجريب بسبب انغماسها السريع مع الكلمة والبلاغة الشعرية المكتوبة.

وتخيلت امكانية اختزال النص امام الصورة فوجدتها تصل الى حد الغاء الاولى او اختصارها دون ان يلغي ذلك حساسيتنا التجريبية الجديدة.

ومرة أخرى سنجد ان جذور أبدية السلطة للنص أو عدم الاعتراف الكامل بتنحيتها في اعمالنا التجريبية على المسرح انما يرتهن بواقع ابنية الثقافة والمعرفة في المجتمعات العربية وخاصة في منطقة

الخليج... ففي مجتمعاتنا لا تزال الثقافة سمعية مشدودة الى النظام القبلي الذي تقنن له تلك الثقافة دون ان تسجله في كتاب او تشريع.. وفي مثل هذه الثقافة تتسم الكلمات بالوقع السحري العالي ويكون ترديدها بمثابة امتلاك حضور ما تعبر عنه من افعال ومعانٍ، بل ان النشوة المصاحبة لتشكيلات اداء اللغة في مسرحنا انما هي تعبير عن رغبة قوية في امتلاك فعل انتاجي/ثوري لم تتحقق احتمالاته في الواقع فظلت اللغة المكتوبة/المسموعة تردد الصيغة الحالمة لتحققه.. ونحن حينما نتمثل واقعنا العربي سنجده قائما فوق ثقافة متعلقة بالخفي والسحري والاسطوري ومتداخلة مع المرئي أو التصويري بصورة غير مدركة أو معقولة، بل ان ثقافة ميثولوجية لا تزال تواكب مجتمعاتنا المدينية الحديثة وتتعايش معها بتأسيس واعٍ من المثقفين ذوي الاطراء لمرجعيه الاصولية او بتأسيس من جذور الامية والقبلية في الواقع.. وفي كل الاحوال فان خبرات الحس والوعي واللاوعي والافكار والابنية الفكرية والاجتماعية تتفاعل عندنا في مجتمعات لا تنتج التكنولوجيا والكهرباء او الطاقة المحركة لكشوف العلم، الامر الذي سيبقي السلطة كاملة للكلمة المسموعة في المسرح أو غير المسرح.

وفي سياق هذه الاشكالية لا يبدو المسرح في الخليج قادرا على مواجهة احتمالات المستقبل بما ينبىء من متغيرات عاصفة.. تنهار مجتمعات وانظمة كاملة بسبب تفاعلها الحي مع احتمالات المستقبل بينما ننغلق نحن في حدود الاستهلاك والتبعية.. وتظل الكلمة المكتوبة تردد احلامها السحرية المطلقة بالتغيير والثورة، ومن اجل ذلك فان المسرح عندنا سيظل يردد في مجمل انتاجه الثقافي السمعي المكتوب نفس المشاكل المتصلة باللغة والتصوير حتى ما كان متعلقا بمشكلة

الفصحى والعامية.. التي لا يؤكد استمرار نقاشنا فيها الا استمراراً او استغراقا في سلطة الكلمة المسموعة.

المستقبل الذي ينفتح على مثل ذلك الواقع الابدي للكلمة والثقافة السمعيـــة في المسرح العـــربي والخليجي انما يـــرتهن بحجم انتـــاج التكنولوجيا وتوليد الطاقة وتحـويلهـا الى فعـل مـدرك وملمـوس في حياتنا العملية.. بحيث نستطيع عبر كشوف التحـويـل التكنـولـوجي التعبير عن خبرات الحس والوعي واللا وعي بامكانيـات تصـويـريـة مغايرة لامكانية تصوير اللغة المحصورة في المجازات والكنايات.. الـخ. التي تنقل المسمـوع مثـلا الى الملمـوس (نكتـة ثقيلـة) والمشـاهـد الى ملموس (ابتسامة شفافة).

المشكلة الثالثة :

بين الواقعي والتكنولوجي

تتداعى احتمالات الواقعي والتكنولوجي في تجاربنا المسرحية منذ بداية الثمانينات سواء في الخليج او في الـوطن العـربي عـامـة، وهي مشكلة قد تكون احدى تداعيات الصراع بين الكلمـة والصـورة لكننـا نفرد لها هذه النظرية الخـاصـة بسبب تـأثيرهـا الضخم وانفـرادهـا بنقاشات وحوارات متصلة منذ الستينـات عنـدمـا طـرحت شعـارات الواقعية في وجه الاطروحات الفنية الملتزمة بشروط الابداع الخـالص.. واليوم ونحن نقترب من حافة قرن جديد تظل تلك الاطروحات عالقـة في الذهن ومؤثرة في تشكيل تجاربنا المسرحية الراهنة رغم ان اكثر ما عصف بهذه التجـارب هـو ذلك التصنيف المـذهبي الـذي يتكىء على الاطر الايديولوجية الجاهزة.

وقد تمثل المسرحيون - وخاصة الشباب في الخليج بعض التطورات العربية والعالمية فاستفادوا من تجارب المسرح الفقير، والمسرح الشامل والمسرح الاحتفالي وغير ذلك، لكن ظلت تقنية العرض سجينة في مفردات الواقع... بمعنى ان شكل العرض لا تبتكره تقنية مسرحية متخيلة وانما تتحكم فيه مفردات مباشرة من الواقع.. ولذا وقعت الكثير من التجارب في السطحية وعدم القدرة على ابهار المتفرج بكشف مسرحي تقني واضح رغم الاستثناءات العربية القليلة في العراق وتونس ولبنان خاصة، وبذلك تتجلى ابدية الواقع وتأثيراتها البعيدة في اختيار مفردات التشكيل المسرحي لاعمالنا المسرحية.

ونحن اليوم نتجاذب بين مفاهيمنا الواقعية للمسرح ومفاهيمنا لتكنولوجيا العرض المسرحي بوصفها ادوات تخيل تأخذ بنا نحو اعتناق الواقع بروح الفنتازيا ومدركاتها المذهلة.

وطالما كانت الثقافية العربية في خبراتها المترامية في قاع المجتمع رهينة بالخفي والسحري ولا تنظر الى التكنولوجيا والطاقة والعلم الا بوصفها شياطين وامبريالية استعمارية فان افتراض صعود التكنولوجيا المغناطيسية على المسرح بعيد جدا.. ولا يستطيع مسرح اي مجتمع ان ينتج تكنولوجيا لم يتمثلها هذا المجتمع في خبراته وابنيته المعرفية.

ومن جانب آخر فان التقنيات التكنولوجية تطرح في مسارحنا العربية عادة بوصفها مجرد استخدام للآليات الحديثة المعتمدة على الطاقة في حين اني افترض بامكانية الوعي بالتكنولوجيا في العرض المسرحي من خلال ما يبتكره هذا العرض من تقنيات خاصة به وقد

لا يكون لهذه التقنيات اية قيمة تذكر في معزل عن التفاعلات الخاصة بالعرض.. وبهذا المعنى فان تجارب الجماعات المسرحية الواعية والمتقدمة فكريا التي تعبر عنها تجارب بعض الشباب في البحرين والامارات العربية المتحدة مرشحة للوعي بتكنولوجيا مسرحية يؤسسها العرض أولا واخيرا، لكن بشرط صدورها عن موقف معرفي واضح من الثقافي المكتوب (الكلمة السحرية) الذي تحدثنا عنه منذ قليل، واعتناق حقيقي ومستمر لادوات التجريب.

المشكلة الرابعة :

بين صورة الخشبة وصورة التلفاز

لعل أكبر تحديات المستقبل بالنسبة للمسرح تتمثل في تقنيات الصورة التكنولوجية سواء عبر شاشة السينما او شاشة التليفزيون.

فبعد أن كان الاساس للكتابة على المسرح اصبح الاساس تجسيد الصورة، وبين الصورة العيانية على الخشبة والصورة العيانية على التلفاز فروق واية فروق. يكفي هنا ان نعرف بأن المسرحية المكتوبة حين تمثل على المسرح تظل مرتبطة بكلمات ودلالات الفاظ وحروف ابجدية تفصل في حدود كبيرة بين التصويري/البصري والمحسوس البشري الاخر.. فالمكان.. والمشاعر والالام والزمان وسلسلة التجارب والخبرات توصف عبر الكلمات.. في حين ان تكنولوجيا الصورة على التلفاز تعيد الاعتبار للحركة والطاقة البصرية..

أصبحت اللقطة العابرة تختصر صفحات مسموعة او مكتوبة، وانقلب المسرح الى جهاز هامشي أمام ما ينتجه التليفزيون للمشاهدين من ثقافات بصرية متنوعة.

لقد أحدث هذا الانقلاب انقلابا اخطر في مجال استقطاب الجمهور المستهلك للصورة، ذلك ان تقنيات الصورة المسرحية محدودة المكان بينما الصورة المتحركة على التليفزيون متعددة الامكنة ابداعا وتلقيا وانتاجا.. وينسجم هذا التحول مع اطر الثقافة الاستهلاكية المرادفة لتطور وسائل الاتصال وانفجار المعارف والمعلومات بكميات هائلة تحتاج الى وسائل تنقلها وتجسد صورها في شتى الامكنة.. ومن ثم كان من الطبيعي ان يتم استهلاك النسبة الكبرى من الثقافة المعاصرة عبر التليفزيون، والا يسلم الانتاج المسرحي من الدخول في هذه العملية الاستهلاكية المتصلة.

وهكذا فان محصلة هذه المشكلة ان يظل المسرح متحصناً بكلماته وسحره البلاغي فوق الخشبة، الامر الذي يشكل واقعا منغلقا معزولا بينما ينطلق المرئي عبر التلفزيون الى تنوع ثقافي مشاهد يلم بالعالم ويحصر انتاج الجماعات البشرية أنى كانت.. ومن شأن ذلك ان يقضي على ارتباط المسرح بالفردية وان يعلي شأن الارتباط بها على التليفزيون.. وفي هذا الظرف يتحول المسرحيون الى الشاشة المرئية، ويندمجون فيها بوصفهم ادوات تتحرك بوعي او لا وعي مدفوعين بقانون الثقافة الاستهلاكية في مجتمعاتنا، الذي يحدد حجم المنفعة الفردية بحجم الاستهلاك واتساع السوق، ولذا تنتج هذه الفردية ابداعها عبر اكثر الصيغ المحسوسة اتصالا بالسوق والمستهلك ولا يوجد الان اكثر من التلفزيون تحقيقا لذلك.

هل ستبقى للمسرح بقية في ظل هذه المحصلة.. ان الواقع المسرحي الراهن يؤكد ان البقية الباقية ما هي الا آخر الصفوف، اللهم اذا افترضنا تحركا تاريخيا، كما ان ما يحققه المسرحيون المناضلون على خشبة المسرح لا يشكل اضافات مستمرة في البحث والتأثير في مجال توظيف الامكانيات البصرية كما ذكرت في المحاور السابقة.. ففي مقابل ما تومض به بعض التجارب في مصر او تونس او العراق، هناك كم كبير من المسرح الذي يتم انتاجه من اجل اشباع الشاشة المرئية لا غير.

وربما توقعنا ازديادا في ضربات التجريب والتحديث للمسرح ردا على ما يستشري راهنا من انتاج استهلاكي مبتذل، وخاصة في السنوات المقبلة بعد احداث الخليج وما صنعته من تداعيات احكمت النظر الى المنطقة بتحصينات سياسية دولية ترى الى المستقبل اكثر مما ترى الى الواقع.. وهذا شأن من يمتلك حركة التاريخ والنفوذ وشأن من يتحصن بالجماعة المغلقة منزويا تابعا ومستهلكا ما ينتج له.. فالأول يرى الواقع بصيغة المستقبل، والثاني يرى الواقع بصيغة الماضي.

المشكلة الخامسة :

بين النمط المغلق والنمط المفتوح

حين يتسربل الواقع في صيغة الماضي تتولد انماط مغلقة لاحد لها، وتصبح الرؤية وطبيعة التفكير نمطية المنحى. وهذا يعني ان النمطي الابدي في ثقافتنا عامة ومسرحنا خاصة يشمل تكوين

الشخصية على المسرح كما يشمل الافكار والاساليب والمعالجات والحلول التي يقتضيها الاخذ بمنطق الاشياء كما هي او التي تفرضها الحتمية السائدة في الواقع.. ولذا لا يمكن فصل الرؤية النمطية عن الخبرة والتجربة ماضيا وحاضرا كما لا يمكن فصلها عن المتحقق بصورة عملية.. انها فكر تقليدي يجافي الفردية الملازمة للابداع، وينحصر في التعبير بالتشكيلات الواقعية السائدة للافكار والصور وابعد عن الثانوي والمعقد والمثير للانقسام والتناقض..

وفي واقعنا المسرحي تتجلى النمطية المغلقة في انماط الآباء والنواخذة والسلاطين والمجانين والمشوهين وغيرهم مما أنبتته مسرحياتنا المحلية من شخصيات بسيطة التركيب تحددها الجمل الاولى في الحوار ثم لا تنمو او لا تنتهي بما هو مغاير عما بدأت به، وقد اسقط المخرجون والممثلون التكوين النمطي للشخصيات على طبيعة الاداء والحركة في خشبة المسرح فتحكمت لديهم فكرة محاكاة الانماط الواقعية وتشخيص اسلوب حياتها الثابت المتبسط ولم تنتج من ذلك الا اعمال قليلة ونادرة الحدوث في حياتنا المسرحية.

وتنسحب النمطية المغلقة في مجمل الواقع المسرحي، ومنه النقد المسرحي الذي ظل سنوات طويلة يرضخ لمعايير ودوائر تنتهي عند حد القاعدة النظرية، ومن الصعب ان نجد في واقعنا الثقافي ناقدا لم يتحصن داخل اسئلته المغلقة التي يحاكم من خلالها الوضع المسرحي العام، فتسقط الاعمال تلو الاعمال والتجارب تلو التجارب لانها لم تجب على اسئلته.. ولم تصل الى الحلول التي يراها.. وباختصار فان المسرحيين ارادوا معالجة الواقع كل الواقع في صيغة مسرحية تعتمد تفكيرا نمطيا يلتزم بالحتمي السائد.. بينما اراد الناقد (في الصحافة خاصة) من المسرحيين ان يكتبوا مسرحيات لم تكتب بعد.

ومن هنا لم تنهض الصحافة بنقد مسرحي يبعث المستقبل من الواقع. كما لم ينتج المسرحيون في الستينات والسبعينات مسرحيات يمكن اعادة انتاجها في الثمانينات او التسعينات الا في حدود قليلة جدا.

النمط المغلق اذن هو الذي يغلق الدائرة على اسلوب المعالجة والبناء الذي طرح في مسرح الستينات والسبعينات اذ ما ان ينسدل الستار حتى تنتهي المسرحية ولا يبقى منها الا الذكرى.

ونحن نرى حولنا فنجد عشرات ومئات من المسرحيات الحديثة التي تكتب في مجتمعات بعيدة ويتردد عرضها في اماكن مختلفة دون ان تفقد قيمتها المسرحية والفكرية لسبب اساسي وهو انها لم ترتكز على النمطي والحتمي السائد وانما عالجت الواقعي النمطي بعقل منفتح يخترق المحلي بالانساني والواقعي بالمستقبلي.. هناك مسرحيات لو اعيد اخراجها الان لكانت بمثابة المهازل المسرحية، او لكان اخراجها في حد ذاته كوميديا.. وهناك اعمال لا تصمد للاخراج الا باعادة صياغة كاملة او تأليف مغاير، وهذا عنصر يستمر في تجاربنا المسرحية الراهنة التي تقدم تحت عناوين الالتزام بالواقع ومشكلات الانسان خاصة.

وعلى هذا النحو فان ابدية الواقع وحتمية النظر اليه كما هو كائن تتحكم في مشكلة الانماط بحيث تحول دون ظهور بذور للمستقبل.

خلاصـــــة :

إن ما عرضت له من مشكلات يترجح فيها جانب الواقع الحتمي يؤكد صعوبة تحديد صيغة مستقبلية للتجربـة المسرحيـة في الخليـج مغايرة لما هي عليه في الواقع الراهن، وهي صعـوبـة منبعهـا الـواقـع الاجتماعي والسياسي الموضوعي لهذه المنطقة بـدون شك ولخيـاراتها على المستوى الثقافي والسياسي المحلي والعربي والدولي.. لكن منابعها في الممارسة المسرحية الممتدة عبر ثلاثة عقود منذ بداية الستينـات وحتى الان تبدو اكثر تأثيرا او تجليا.. ذلك اننا قـد نعترف بصعـوبـة تغيير حركة الواقع والتاريخ لكننا لا نستطيع الاعتراف بعـدم قـدرة الابـداع والممارسة المسرحية خاصة، على خلق ابنية مغايرة للـوعي السـائد في الواقع.. ومن ثم فان المسرحيين يتحملون مسئـوليـة تـاريخيـة كبيرة عندما تطرح صورة المستقبل لتجربة المسرح في مجتمعاتهم.

وقد حاولت في جميع الاشـارات والمـلاحظـات السـابقـة تجنب اسلوب التبنؤ بصورة المستقبل اعتقـادا بـأن هـذه الصـورة لصيقـة الواقع اولا واخيرا، وان ما يحسم تحولات الواقـع الى واقـع جـديـد.. وزمن مسرحي مغايـر انما هي عـوامـل ذات صلـة مبـاشرة بتحـرك التاريخ في مجتمعات المنطقة، هذا اذا كنا نريد صيغـة التحـول بمعنى الثورة المقترنـة بـالبـدائل الاكثـر سمـوا وازدهـارا للثقـافـة في هـذه المجتمعات. امـا اذا كـانت صيغـة التحـول محددة بـالاحتمالات التي تتجاذبها عناصر الصراع القائمة في الواقع والمرتبطة بالحتمية السـائدة ـ كما فعلت ـ هذه الورقة في عـرضـهـا للمشكـلات السـابقـة ـ فـان المستقبل لن يكون الا بصيغة الواقع.. فبقدر مـا يشبـع هـذا الـواقـع احلام المثقفين والمبدعين في المسرح، وبقـدر مـا يصـوغ من احتمالات

الانقسام رغم الابدية الجائرة للرسمي.. وللواقعي وللفظي وللمرئي (التلفاز) وللنمطي، فان المستقبل لن يكون نهاية لما هو شعبي وتقني وتصويري وبصري وتجريبي.

وفي كل الاحوال فان معوّل احتمالات المستقبل لا يشترط استمرار النظر الى الواقع بصيغة المستقبل فحسب، وانما يشترط ان يؤمن المسرحيون جميعا بأنه لا توجد صيغة مسرحية او مؤسسة مسرحية او تشريعات خاصة بالمسرح صالحة لكل العصور ولا يمكن ان نفترض بصحة حلول واحد منا لمشكلة الآخر ولا بصحة ما يحدث بناء على ما حدث.. وقديما كان ارسطو يرى الحقيقي الموضوعي فيما لم يحدث وما يمكن ان يحدث.

إشـــــارات :

١ ـ هناك عدة دراسات اهتمت بالنظر الموضوعي والعلمي للواقع المسرحي في الخليج منها دراسات د. محمد حسن عبدالله ود. ابراهيم عبدالله غلوم ود. محمد مبارك الصوري، ود. محمد مبارك بلال.

٢ ـ لعل أهم وأكبر ادبيات التخطيط للثقافة العربية مشروع الخطة الشاملة للتنمية الثقافية في الوطن العربي الذي وضعته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، والذي اشرفت عليه تمويلا وتنظيميا دولة الكويت، وكذا مشروع التنمية الثقافية في دول مجلس التعاون الذي اشرفت عليه الامانة العامة.. غير ان هذه المشاريع التي وضعت المستقبل نصب عينها لا تزال مكتوبة دون تنفيذ.

٣ ـ من هذه الاستثناءات تجربة عبدالله السعداوي في اخراج عدد من النصوص في ضوء استفادته من تجربة المختبر المسرحي في اعداد الممثل خاصة، ومنها تجربة المخرج حسين المسلم في اعداد نصوص عالمية بمنهج تجريبي يعتمد تكسير النص الاصلي وتوليد رؤيا خاصة ومغايرة يواكبها باعداد الممثل وتوظيف الخيال والفضاء.

٤ ـ يمكن لنا ان نعتبر جميع النصوص المونودراما (مسرحية الشخص الواحد) التي تستنبت في الخليج والبلاد العربية امثلة معبرة عن هذا المأزق، وقد شاهدت أغلبها في تونس والقاهرة ودمشق والبحرين والكويت والرياض.

التعقيب

الاستاذ الدكتور / محمد مبارك بلال

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت

التقاليد البديلة :

لا يمكن القفز ـ ولو افتراضيا ـ الى المستقبل دون خلق أسس ثابتة لفن المسرح في الخليج في الحاضر أو ما يسميه د. ابراهيم غلوم «بالواقع». ولذلك فان تحديد سبل ترسيخ وتطوير الفن المسرحي في المستقبل، تكمن في تصحيح حاضره، بدراسة جوانب السلب، وعدم الثبات، على المستوى التاريخي والرسمي والشعبي.

التقليد الأول : المدرسة

تاريخيا، لقد تعامل الانسان العربي في الخليج مع مفردة «المسرح» ككلمة، أو بناء، بانها شيء زائد، وغريب في عالم تغطيه بقايا تقاليد البحر، واخلاق الصحراء، وتعبق من جوانبه روائح استخراج النفط. كلمة «مسرح وتمثيل» ليس لهما وجود في تراثه الموسوعي العربي القديم، مختلطا مع سيرة عنترة أو مع المعلقات. والمسرح كمبنى لا يثير تساؤلا صغيراً يمر امامه كل يوم، عند مروره على مبنى المدرسة أو المسجد، أو مجلس الرجال الخ... ومن ثم اتى الخطأ الاول مما عرفه هذا الانسان بأنه دار علم وتهذيب وهو المدرسة، التى أضفت على المسرح لمسة من أهداف المدرسة وبعض أهداف المسجد الوعظية. هذه النظرة المثالية كانت المرتكز الأول للأنماط المأخوذة من التاريخ، والتى تم انتقاؤها كي تتماشى مع أهداف مسرح المدرسة. فالتقليد الأول لم ينطلق من ضرورة المسرح كفن، له اسسه الذاتية، النابعة من حاجات الانسان التلقائية للتعبير عن طقوسية الحزن او الفرح، بادوات تكتسب عموميتها من تقاليد هذا الفن، وخصوصيتها من الارض المستنبت بها، لا يصال المتعة أو المنفعة، أو كليهما الى

ضمائر جمهورها المواكب لتجربتها.

التقليد الثاني : المسرح خارج المدرسة

ومع ان هذا النشاط المسرحي يعتمد على التلقائية الشعبية في اللعبة المسرحية ويحاول اعطاء هوية محلية من خلال استخدام اللهجة المحلية ضمن موضوعات ينتقيها من البيئة، الا انه يخل بشرط اساسي في تقاليد المسرح وهو تقليد كتابة النص، والالتزام به. وهو رسم مسبق متكامل لاجزاء الفعل المسرحي المادية والمعنوية. ولذلك فهو لا يؤسس لتقاليد الكتابة المسرحية، مقدمة لترسيخها ومن ثم لتطويرها كفن محلي مستمد من تقاليد عالمية.

التقليد الثالث : الجمهور :

كان خلق جمهور، وتعويده على ارتياد المسرح، هو اكبر انجازات هذه المرحلة، مع تركيز هذا المسرح على المسرحيات العامة، بكل تقاليدها المحلية، القائمة اساسا على الكوميديا العفوية، التى تستخدم التقليد، والارتجال، وخصوصية طرق الاضحاك المرتبطة بالمجتمع، وليس فن المسرح الكوميدي. (استخدام الامثال المحلية مثلا)

التقليد الرابع :

النص المؤلف محليا، وجود التقنيات المسرحية، برامج اعداد الممثل حسب المدارس القديمة وخاصة الصوتية والمبالغة في الاداء، التنظيمات المسرحية وانشاء الفرق.

وقد تبرأ النص المؤلف محليا من تقاليد كتابة المسرحية العربية في الموضوع والمعالجة، واستبدالها بالثيمة المحلية واللهجة الخاصة

بالمجتمع الذى ينتمي اليه جمهوره. وقد فرض تيارا يناطح تيار المسرحية العربية، ويحاول خلق تقليد لمسرح محلي بطريقة تلقائية، معتمدا على ما اكتسبه من خبرات الى مرحلة الستينات، ومزوداً بتقنيات وتجهيزات ودور مسرحية وفرتها له الدولة. كما ان الفنان المسرحي في مرحلة الستينات اصبح له منهج يتبعه بانتمائه الى احدى الفرق التي يحمل اسمها وخطها المسرحي، الذي تفرضه الخبرات المحلية من مؤلفين ومخرجين وممثلين.

التقليد الخامس : دور النقد، والصحافة :

لعبت الصحافة في غالبها، ومنذ بداياتها دوراً تثقيفيا عاما، خالطه بعض النقد غير المؤسس، كتبه بعض متعلمي الخليج المتحمسون لفن المسرح الحديث. وقد تحول في المراحل التالية وخاصة منذ مرحلة الستينات ـ وفي الكويت بوجه خاص ـ الى تيار في الصحف المحلية برزت من خلاله العديد من الاقلام المحلية والعربية.

التقليد السادس :

اهتمام وزارات الاعلام بالترويج لسبل الثقافة في المجتمع من خلال نشر الكتب المسرحية، مثل سلسلة المسرح العالمى في الكويت، ومنشورات المجلس الوطني للاداب والفنون، والمؤتمرات واللقاءات الادبية والفنية، ومعارض الفن التشكيلي، والاهتمام بالانشطة المسرحية في المدارس، والجامعات، وانشاء المؤسسات العليا لفنون المسرح، مثل المعهد العالي للفنون المسرحية ـ بالكويت واعطائها الدور التنسيقي مع الحركة المحلية أو بدول الخليج والعالم العربي.

المعوقات :

ولكن وبجانب هذا التاريخ المسرحي الزاخر، ظل الواقع المسرحي يعاني من كثير من المعوقات والاشكاليات، التي فرضتها بعض سلبيات القوانين المنظمة للمسرح، وخاصة بما يتعلق بالدعم المادي واساليبه الثابته، مع تغير الواقع المسرحي، وخضوع المسرح لنظام جمعيات النفع العام. اضافة الى تنامي الاصوات المعادية لكل ما له علاقة بالفكر أو الفن أو الادب، والذى اعتبر المسرح - بناء على ذلك - شكلا علمانيا دخيلا، قصد به تخريب المجتمع، وقد اثرت هذه الطروحات على قطاعات كبيرة في المجتمع، لدرجة ان بعض اسر الفنانين - في الكويت مثلا - طالبت الحكومة بازالة اسماء ابنائها من المسارح أو المؤسسات التي سميت باسمائهم تشريفا وتخليدا لفنهم، كما طالب البعض بمنع عرض اعمالهم في التلفزيون !!

اذن فالمسرح يتحرك تبعا لنبض المجتمع، وتحولاته الحاسمة على شتى الاصعدة، ولذا، فربما يكون أحد الحلول بفتح مزيد من مناطق الحوار والتفاهم مع جمهوره، من خلال ما يقدمه من اعمال سواء على المستوى العالمي والشعبي، أو من خلال المسرحيات العربية وبدون اللجوء الى مسخ الاعمال بتبسيطها، أو ترويض مناطق التقاليد المسرحية، التي تعبر عن الابداع والجدة، بدعوى انها غريبة. كما يجب ان تعتمد الدولة، ايجاد اشكال متنوعة من المسرح، تساهم في الرقي بتقاليد المسرح، مثل المسارح القومية - مثل تجربة دولة الكويت الفتية - وبذا تحصل على الدعم الرسمي، بلا خوف من الخسارة أو الفشل.

ومع ان الظرف التاريخي المعاصر في منطقة الخليج من خلال

تعقيـداتـه الاجتماعيـة والسيـاسيـة ـ لا ينبىء عن مستقبــل عظيم للمسرح. الا ان الفنـان المسرحي في العـالم اجمع خضـع لاغلب هـذه الاشكاليات ومازال يقاومها، وخاصة تلك المرتبطـة بـالـدعم المـادي، وعـزوف الجمهـور، والضرورة في تغيير اسـاليب المسرح الـخ.. ولكن المسرح في الخليج، والعالم العـربي، اتى ضمن سيـاق شرعي، وبـدعم من الحكومات، فأصبح منظومة جوهرية في حياتنـا الثقـافيـة وتبنى دورا رائدا في التعبير عن طموحات وآلام الانسان العـربي، ولـذا فـان المساهمة الفاعلة بتصحيح الواقع، وبناء اسس وتقاليد جيدة وثـابتـة للفن المسرحي، هي الضمان الوحيد لمستقبل هذا الفن.

المناقشات

الاستاذ بول شاؤول

نشكر الدكتور ابراهيم على هذا البحث الصعب الذي يمكن ان يقوم به عدة اشخاص.

لدي مساهمة فقط :

ان اهم ما توصل اليه الدكتور هو انه نفى التنبؤ الذي وقع فيه كثير من فنانينا، الذين منهم من ادعى التنبؤ بحرب حزيران، او بثورة الحجارة، ان هذا التنبؤ مرض مرعب.

الناحية الثانية هي الصفة الاخلاقية، فالدكتور ابراهيم استعمل عبارات تصب في ايدلوجيات معينة، مثل : الواقع الأبدي، حركة التاريخ، الواقع الحتمي، وهو معجم قدري، ولا ادري الى اي مدى يمكن لنا ان نتحرك ضمن هذا القاموس للحديث عن المستقبل، او الحتميات المستقبلية.

الناحية الثالثة، ويجب ان يعاد النظر فيها : هل ثقافتنا العربية ثقافة سمعية ؟ وهذه صارت مسلّمة، فالشعر اصبح شعراً سمعياً، في حين انني أعرف ان ذلك لم يكن في الجاهلية، ففي الجاهلية كان الشاعر يرى قصيدته، وكذلك في الشعر الاندلسي، في الموشحات، كان الشاعر يرى قصيدته، وليس ينشدها فقط، يراها على الورقة، وهذا ينعكس على المسرح كذلك.

مسرح شكسبير مسرح سمعي، وليس عند العرب فقط. انني اطلب ان اناقش هذه المسلّمة المشكلة. ونحن نرفض المسلّمات في

المسرح.

الناحية الرابعة، ان التقنية كانت تتجاوز الرقابة.. ولكن التقنيـة للابداع، لانها عنصر خارجي كالجمهور تماماً، (فمن الرقابـة عـايـزه كده الى الجمهور عايـز كـده) لانهـا تخرج عن متطلبـات النص، لان الاخراج مرتبط بالنص، والنص مرتبط بحالة فردية مهما انفتحت على حالات أجنبية.

وكان المفروض ان ينزل الدكتور الباحث قليلاً الى ارض الواقــع، فمستقبل المسرح هو مستقبـل الانســان المسرحي، ومـا هي شروطـه الذاتيةوالاجتماعية والانسانية، ومـاذا تعلم معـاهـد الفنـون عنـدنـا، والابنيـة المسرحيـة كيف تنـدثـر، المسرحيـات... اي ان المطلـوب هــو الدخول الى البيت المسرحي، الذي هو الأســاس، ولا نبقى في الانســاق العـامــة، ان من المهم ان نبحث المشكلـة كنسق عـام، ولكن نظـريـة الانسان احياناً تنفي الفرد، والمسرح هو عمليـة فـرديـة مثـل الشعـر والرواية، تتسع لتشارك فيه الجماعـة، فهـو عمـل جماعي فـردي في النهاية.

بالنسبة للمسرح والتلفزيون، مهما اخذ التلفـزيـون من المسرح، فليس للمسرح علاقة بالتلفزيـون، فللمسرح جمهـور خـاص، وهنـاك مسرحيون قالوا، انه يجب ان نجد علاقة للمسرح بالتلفزيـون، هنـاك جمهور لا يأتي الينا، فلنذهب نحن اليه في البيت. ولكن الحقيقة انه لا مجال للمقارنة بين المسرح والتلفزيون، وكلما دخلنا في منـافســة مــع التلفزيون فان المسرح ينقرض ويتقدم التلفزيون.... وشكراً

الدكتور محمد حسن عبد الله

الباحث يضع يده على نبض الحركة المسرحية وقد بدأ اهتمامه بالمسرح منذ سن العاشرة، ولهذا فالجدية والطرح التصوري الفلسفي متوقع منه، ولكني عاتب عليه لانه اكاديمي ويكتب ويهول من شأن الكلمة واتهامها من انها هي التي تحد من قدرة المسرح على التطوير نفسه، مع انه يعرف ان المسرح كلمة، وان اول منظّر هو ارسطو، وان اول مسرح عرفته الدنيا كان يضع اقنعة على الوجه لكي يلغي اي تأثير غير تأثير شاعرية وقوة الكلمة، حتى الحركة والديكور والمكياج ما كان لها دور على الاطلاق. وارسطو كان جوهرياً جداً، وقوياً جداً حين قال ان المسرح شعر، وحتى اذا تعددت الاجتهادات الى الآن، ان المسرح فرجة، أو المسرح شعر، او المسرح قضية وفكر.... هذه المحاور الثلاثة تتصارع، ولم يستطع احدها ان يلغي دور الكلمة.

فمحاولة التهوين من شأن الكلمة، او ربط تطوير وفتح طريق جديد للمسرح، بأن نكون منتجين للتقنيات، ولسنا مجرد مستخدمين لها، هذا منطلق بقدر ما فيه من الطرافة، فيه من المصادرة على منطق التطور، لقد استوردت المسرح اصلاً وانا لا اعرف التقنيات كلها، وقدمت مستويات لا بأس بها، واذا كانت نقطة القياس اننا اذا جئنا بمسرحيات الستينيات وادنياها فانها ستتحول الى كوميديا، فهذا وارد حتى بالنسبة للشعر العربي القديم، فلو جئت بقصائد المتنبي، والقيتها، كما القاها المتنبي امام سيف الدولة، ستكون مضحكة لكثير من الناس. ولا يذهب هذا بروعة شعر المتنبي وجديته ودوره في عصره، ودوره الجمالي المستمر.

لقد اشـار البـاحث الى مسرحيـة تجـريبيـة في العـراق، وانـا لم اشاهـدهـا، ولكنني سـأشير الى مسرحيـة شـاهـدتها هي مسرحيـة (انقلاب)، وقد عرضت في مصر، وكانت صورة ممتازة جـداً لـلافـادة من التقنية الحديثة لعمليـة التركيب والمـزج بين السينما والتلفـزيـون والفانوس السحري والمسرح، كـان فيهـا فعـلاً شرط الابهـار، وشرط الجدية، وشرط الرسالة، وفوق ذلك لم تكن على جثة الكلمة، بـل كـان للكلمة فيها دور أصيل جداً.

والتساؤل ومنطق العتاب، هل انت يا دكتور ابـراهيم يـائس من المؤلف العربي من انه لم يستطع ان يكتب كلمات تصل الى قلب وعقل المشاهد العربي ؟

اذا كان هذا هو ما يضايقك، فهل ان كتابنـا يكتبـون بعيـداً عن الجمهور ؟ لا يعرفون ما يريد منهم الجمهـور ؟ او اننـا لم نستطـع حتى الآن ان نكتشف صيغة، او نقطة لقاء، بين مـا يـرغب النـاس في مشاهدته، وما يرغب المثقفـون الجـادون في كتـابتـه ؟ اذن ستكـون القضية ليست ماذا نكتب، بل كيف نكتب. ونعود الى الثقافة المسرحية وانفصالها عن الثقافة الاجتماعيـة، وعـزلتهـا عنهـا. ام انك تسـايـر التطور التقني والتطور العلمي، وتطور فنون العرض، وتريد ان تكون الافادة منها على الـوجـه الأعلى، ام انك ايضـاً وهـذا احتمال ثـالث ـ تتجنب الرقابات حين تلجأ الى المنظر المسرحي او الصورة وتقلـل من الكلمة، لان الكلمة ممسك، اما الحركه فيمكن ان تميع وان تكون ذات طبقات في الدلالة، ولكن الكلمة جزء من مشكلتها انها محددة، وتقـوم بتداعيات خاصة بجذورها وعبقها التاريخي.   وشكراً.

الاستاذ محفوظ عبد الرحمن

اشكر الدكتور ابراهيم غلوم على هذا البحث الرائد.

يتكلم الباحث في ص١٦، ١٧ عن التلفزيون، وان التلفزيون اضر بالمسرح. ورجال التلفزيون ايضاً يغمزون المسرح، ويقولون ان المسرح جامد لا يتطور.

اريد ان اطرح على الدكتور غلوم عدة اسئلة حول هذا الموضوع، هل المسرح كائن واهن ضعيف الى درجة ان اي كائن وسيط جديد يستطيع ان يقضي عليه. فالمسرح ووجه من قبل بما هو أهم من التلفزيون : بالرواية والقصة. ووجه بالسينما واستطاع ان يظل موجوداً. والاذاعة كذلك.

السؤال الثانى : نفترض اننا اغلقنا التلفزيونات العربية كلها الآن، فهل هذا يطور المسرح فعلاً ؟ فهل المرض الموجود في وجود التلفزيون ام في المسرح نفسه ؟

السؤال الثالث : ذكرونى هل كلمة ازمة المسرح بدأت قبل التلفزيون ام بعد التلفزيون ؟ كلمة ازمة المسرح موجودة قبل ظهور التلفزيون.

السؤال الرابع : افتراض جدلي : ألا يمكن ان توجد دراما تلفزيونية او تمثيلية تلفزيونية على مستوى راق جداً، وفي الوقت نفسه نجد عملاً مسرحياً في منتهي الرداءة. بمعنى : ان الفن هو الفن، ايا كان الوسيط الذي يوجد فيه سواء القصة او الفيلم او المسلسل او الرواية او المسرح او غيرها.

السؤال الأخير : هل علينا ان نتصارع مع الوسائط الأخرى، ام ان نبدأ من مشكلة المسرح نفسه، وهل نستطيع تطويره ام لا ؟ وشكراً.

الاستاذ سعد الفرج

اشكر الدكتور ابراهيم على بحثه القيم.

اريد ان اعقب على كلام قيل في جلسة سابقة تعقيباً على كلام قلته من قبل والحقيقة ان ما عقب عليه ذلك الاستاذ لم أقله، ويبدو أنه وصله بصورة خاطئة أنى قلت ان المسرح الكويتي لا يتمتع بحرية طرح، بسبب الجمعيات ذات النفع العام.

انا ما قلت هذا، واذا كان المسرح الكويتي حقق ما حقق من نجاحات، فانما يعود الى حرية الطرح التي تمتع بها حتى في غياب الحياة البرلمانية في الكويت. كنا نتمتع بحرية طرح، والدليل والشاهد على ذلك، الأعمال التي قدمت في تلك الفترة.

انا قصدت في كلامي عن الجمعيات ذات النفع العام وقانونها، انني انظر إلى المسرح على انه لا يجوز أن يكبله اي قانون مهما كان، لان هذا القانون اذا لم يستعمل في الماضي، فقد يكون سلاحاً في المستقبل.. هذا ما قصدته..

واذكر موقفاً حصل في السبعينات مع بعض الزملاء إذ حضر مسؤول كويتي، وقال للمسؤول الخليجي : أحذرك من هؤلاء، من رجال المسرح، لان البرلمان اذا دعت الضرورة يمكن حله بمرسوم، والصحافة بقرار من وزير الاعلام تغلق اي جريدة، ولكن هؤلاء لا نستطيع ان نغلق افواههم. وشكراً.

الاستاذ فرحان بلبل

انا لن اخالف الدكتور الباحث والدكتور المعقب فيما اورداه، فقد قدما بحثاً واعياً مبنياً على معرفة وثيقة في الحاضر، وعلى استشراف دقيق للمستقبل، لكني ساكون اكثر صراحة وجرأة في مصارحة الذات، ولو استرجعنا الحركات المسرحية العظيمة في تاريخ البشرية، لوجدنا ان اكثرها عمراً لم يزد على اربعين عاماً، المسرح اليوناني فترته اربعون عاماً أو اقل، مسرح شكسبير لم يزد على ثلاثين عاماً، المسرح الفرنسي : موليير وراسين وكونيه بهذا القدر. وعندنا نحن العرب، نلاحظ ان مسرح النصف الاول من القرن العشرين، زهوته لم تدم اكثر من ثلاثين عاماً، سواء في مصر ام في سوريا، ام في البلاد العربية الاخرى.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين، مسرحنا العربي الذي بدأ حياته الجديدة في أول الستينات، يلفظ انفاسه الآن.. لقد انتهى هذا الجيل، لقد قدم ابداعه فانتهى دوره، وما نقدمه الآن، انما هو اعادة للافكار والاساليب والتقنيات التي قدمناها في الاعوام الثلاثين الماضية، ولهذا نحن نشكو كل الشكوى من واقعنا المسرحي، ونستشرف مستقبلاً قادماً، اظن اننا نجهله تماماً. ولهذا اتوقع ان تأتي الفترة القادمة بمسرح جديد، يختلف عنا كل الاختلاف، واذا كنا نحب مسرحنا، فعلينا ان نسمح لهذا المسرح الجديد ان يقدم ما يشاء دون ان نقف امام ابداعه.

والسؤال هو : كيف نساعد هذا الجديد على الولادة الصحيحة ؟ اقول : علينا ان نتركه بلا قيود، وان نتحمل، وان نتقبله مهما كان،

شريطة ان يكون جميلاً، ومتقبلاً من الجماهير. ولا سبيل الى ذلك الا بأن نسمح لكل المبدعين، بأن يقدموا ما يشاءون، ولهذا فانني اعتقد ان المستقبل المسرحي لن يتأسس على ما تم انجازه، بل لعله سيقوم على نسف ما انجزه جيلنا، وبتعبير أدق : سيتعلم منا هؤلاء المسرحيون الجدد، ثم سيطرحون ما تعلموه منا، ويذهبون الى جديدهم.

رد الدكتور ابراهيم غلوم على المناقشات

لا اتصور ان من يمتلك رؤية وموقفاً، يمكن ان يقال له بانه اكاديمي، وان تنسحب هذه وكأنها تهمة، او سبة. ولم تكن الاكاديمية، ان كانت موجودة في هذا الخطاب الذي اعددته، لم تكن بمعنى البحث عن قوانين وقواعد، ومحاولة البحث عن صور لتطبيقها، هي رؤية وموقف، موقف فلسفي فكري اجتماعي.. الخ، فهل الاكاديمية هي بهذا الشكل ؟ انا اتصور ان الاكاديمية تعني هذا، واتصور ان الدكتور محمد حسن ربما لا يعني هذا، وبهذا التحديد ايضاً.

وثقافتنا العربية سمعية بالفعل، والقصيدة العربية الحديثة لا تزال تسمع فتصل، اكثر من ان تقرأ فتصل، وكل محاولات ايصال القصيدة قراءة، او بواسطة الابجدية ليست كما هي الحال بواسطة تصويرها بالسمع.

حتى ما تذهب اليه كشوف تدريب الممثل والمختبر، في الحقيقة هذه في تصوري، تقع في صميم الصورة، او في صميم انتاج الصورة على المسرح، الممثل هو اداة الصورة، فبدلاً من ان يحاكي وينتج ما

تنمّـط في الواقع، واصبح ثابتاً، فهـو يحاول اعـادة اختبـار مـا يمكن تجسيده، بواسطة جسد أو تكوين الممثل.

الـذي اعنيـه في هـذه المحصلـة، واعـذرونى من عـدم محاولـة استقطاب كل مـا قيـل. الـذي أريـد ان أؤكـده بـأن معضلـة المسرح العربي، حقيقة، هي في ان الكثير مما ينتج، لا دخل له بانتاج الصورة المسرحيـة المحكمـة، التي نجـدهـا بعمق، وبتجسـد حقيقي، في اعمال خالدة في التراث المسرحي الانسانى. لهذا حين طرحت فكرة ان هنـاك مسرحيات، أو كمّا مسرحياً كبيراً لا يمكن انتاجـه الآن، انما طـرحتـه من هذا الواقع، فيمكن ان نستمع الى المسرحية العربية في الاذاعـة، لن يضيرها شيء. مسرحيتا الأمس واول أمس، يمكن ان تسمع في الاذاعة، باستثناء العـرض السعـودي الى حـد كبير. عـروض كثيرة فى المسرح العربي، يمكن تصور بثهـا بـواسطـة الاذاعـة، وذلك لان الكلمـة هي الواقع الذي يسيطر عليها، لا بوصف الكلمة هنا منبعاً للصورة، ولكن بوصفها مجرد سحر بلاغي.

وفي هذا الاطار تبدو ملاحظات الاستاذ محفوظ، غير نابعـة من استيعاب المطروح بشكل عام، لان ما طرحه من اسئلة، كأنه يرد على ورقة كتبت عن التلفزيون فقط، وعن اطروحة ترى انه بمجرد ظهور التلفزيون ظهرت ازمة المسرح. وهذا طبعاً لم يطرح على الاطلاق.

انا اتحدث عن سياق الفلسفة المكونـة للصـورة، التلفـزيـون في الحقيقة اشبع هذه الطاقة، وانا لا اقصد بالدرامـا ايضـاً التلفـزيـون، وانما كل ما يمت بصلة الى تكنيك الصورة. هـذه مسـألـة تجعـل من الاسئلة التي طرحها، لا مبرر لطرحها، مثل افتراض الغاء التلفزيـون،

وايها اكبر خطراً المسرح التجاري ام التلفزيـون ؟.. هـذا غير وارد على الاطلاق، ولم افترضه على الاطلاق.

هناك في المسرح التجاري احياناً مسرح صورة، يمكن ان يعـد في سياق ما ذكرت. خلاصة الأمر انا لم اذهب إلى فكـرة ان التلفـزيـون أضر بالمسرح، بهذا المعنى الذي طرح، ولكنني اقول ان المسرح يتخلف عن مواكبة هذه الفلسفة العظيمـة التي ظهـرت مـع ظهـور الصـورة المتحركة، واننـا كمسرحيين حين نكتب الكلمـة، لا نكتبهـا حتى نعطي هذه الفلسفة زخمها الحقيقي فوق الخشبة، ولذلك تسقط نصـوصنـا في التبعية، لسحر الكلمة البلاغي فحسب.

هذا ما اردت ان اقوله.... وشكراً جزيلاً.

التوصيـــات

رأت اللجنة وهي تضع توصياتها ان تحقق هذه التوصيات هدفين اثنين هما :

١) توسيع دائرة انتشار المسرح الخليجي.

٢) فتح الآفاق امام تطويره.

ان تحقق الانتشار والتطور ينتج عنهما تأصيل المسرح الخليجي في عملية الابداع وترسيخ مكانته في حركة المسرح العربي، وبغية تحقيق هذين الهدفين وما يترتب عليهما من نتائج، تتقدم اللجنة بالتوصيات التالية :

١) دراسة امكانية توسيع دائرة التواصل الثقافي المسرحي العربي ليس فقط في اطار المهرجانات المسرحية المختلفة، ولكن في اطار التبادل المتصل بين المسرحيين العرب والمسرح الخليجي، وذلك بأن تقوم الفرق المسرحية الخليجية بوضع برامج لعرض أعمالها في دول المنطقة وفي الاقطار العربية الأخرى، لأن تقديم العروض المسرحية الخليجية بهذه الطريقة يتيح للجمهور الخليجي والعربي أن يبقى على اتصال دائم بالمسرح الخليجي.

٢) ان اقامة المهرجان في دولة من دول المنطقة، يعتبر فرصة لاستطلاع الموقف الحقيقي للابداع المسرحي في تلك الدولة، ويتحقق ذلك بتوسيع دائرة العروض الموازية للمهرجان وزيادة عددها، واقامة ندوات تطبيقية حولها.

٣) ان تتم طباعة وتوزيع النصوص المسرحية الخليجية بشكل واسع

داخل منطقة الخليج وخارجها، مما يتيح للقارىء الخليجي والعربي ان يتعرف على المسرح الخليجي ويتيح لهذا الأدب ان يدخل المكتبة العربية، كما يتيح للفرق المسرحية العربية ان تقدم على خشباتها ما تراه مناسبا لها من هذه النصوص،. كما يفتح الباب أمامها للدخول الى مجال الدراسات العلمية والاكاديمية.

٤) نشر وتوزيع الابحاث والدراسات النقدية التي تكتب حول المسرح الخليجي ادبا وعرضا، في كل انحاء الوطن العربي، وكخطوة اولى في هذا المجال توصي اللجنة بطباعة ابحاث الندوة الفكرية لهذا المهرجان والمهرجانين السابقين وما دار بها من تعقيبات ومداخلات وتوزيعها على نطاق واسع داخل وخارج منطقة الخليج.

٥) لكي يحقق الابداع المسرحي الخليجي وظيفته الاجتماعية، فان اللجنة توصي بأن يمارس الفنان المسرحي المبدع حريته في التعبير عن الواقع الخليجي والعربي، وعن تناقضات هذا الواقع بحيث يكون قادرا على استشراف المستقبل الأفضل.

٦) تصوير المسرحيات الخليجية تلفزيونيا، والعمل على بثها من خلال المحطات التلفزيونية العربية.

٧) وضع خطة معمارية مستقبلية تعالج القصور في العمارة المسرحية تتضمن التوسع في انشاء وتجهيز دور العرض المسرحي، وتوصي اللجنة بأن تتعاون الأجهزة المختلفة لتحقيق هذا الخطة.

٨) نظرا لما تتميز به الحركة المسرحية الخليجية من تنافس تيارات شبابية جديدة، سواء من الهواة أم من المحترفين، فان اللجنة

توصي باتاحة الفرص والامكانيات لهذه الاجيال من شباب المسرحيين لتحقيق ابداعاتهم وابتكار افكار جديدة وتيارات جديدة للمسرح العربي، ايمانا بأنهم امل المستقبل.

٩) التخفف من شروط تحديد هوية الفرق الخليجية المشاركة في المهرجان، بحيث يفتح الباب على مصراعيه لاختيار الافضل، ايا ما كانت هوية الفرقة، وسواء أهلية أم رسمية.

١٠) الاهتمام باستكمال الكوادر البشرية المتخصصة في مجالات فنون المسرح، وبوجه خاص في مجالات التقنية، كالاضاءة المسرحية والموسيقى المسرحية وفنون السينوغرافيا.

١١) لاحظت اللجنة ان بعض عروض المهرجان سبق لها المشاركة في مهرجانات مسرحية سابقة، ولهذا فان اللجنة توصي بأن يكون من بين معايير وشروط المشاركة الا يكون العرض قد سبق مشاركته في مهرجان سابق.

١٢) ان الاهتمام بالمسرح يتراجع بحيث يكاد يصبح هامشيا في الحياة الثقافية العربية، ولهذا التهميش لدور المسرح اثر خطير على تربية النشء الجديد مما يؤدي الى استغراقه في الثقافة الاستهلاكية وبعده عن منابع الثقافة الأصلية، ولكي يوضع المسرح موضعه الصحيح في العملية الثقافية الناضجة، توصي اللجنة بزيادة الاهتمام بالمسرح وبالثقافة المسرحية وذلك على النحو التالي :

أ) ادخال علوم المسرح الى مناهج التعليم منذ المرحلة الابتدائية، بغية خلق ثقافة مسرحية مبكرة لدى الجيل الجديد.

ب) دعم المسرحين المدرسي والجامعي، اللذين يحولان الدراسة النظرية عن المسرح الى مشاركات عملية.

ج) اقامة مهرجان خاص لمسرح الطفل في اطار الاهتمام العربي والعالمي بثقافة الطفل على اعتبار انه مواطن المستقبل.

د) دراسة المزيد من التواصل بين المنظمات الثقافية الخليجية والعربية وعلى وجه الخصوص بين أمانتي الثقافة في مجلس التعاون الخليجي ومجلس الجامعة العربية، توصلا الى ثقافة عربية قومية موحدة.

وتوذ اللجنة في النهاية ان تشير الى أن المهرجان المسرحي الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، يؤكد اهتمام المسرحيين في دول المنطقة بتطوير ابداعاتهم والوصول بالمسرح الخليجي نحو منطلقات عربية وانسانية، وان عروض المهرجان قد بدأت تجمع بين القضايا المحلية والانسانية سواء على مستوى الفكر ام على مستوى التقنيات المسرحية بما يؤازر آمالنا في مستقبل أفضل للمسرح العربي.

لجنة صياغة التوصيات

الأستاذ/ سعد أردش — الأستاذ/ فرحان بلبل

الأستاذ/ فتحي دياب — د. محمد مبارك بلال

د. حمدي الجابري

فهرســـــت

الصفحة

مطابع البيان التجارية هاتف ٤٤٤٤٠٠ ص.ب ٢٧١٠ دبي

هدية

مع اطيب تحيات
الادارة الثقافية
بوزارة الاعلام
والثقافة